من تاريخ

الغناء والموسيقى في السودان

من أقدم العصور حتى ١٩٤٠م



معاوية حسن يسن

1

مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي

في هذا السفر النفيس ينقب المؤلف في تاريخ الغناء
والموسيقى في السودان منذ الجذور الأولى إلى مراحل التطور
والارتقاء. مستخدماً في وضع هذا الكتاب الفريد
ذاكرة المؤرخ ومنهج السوسيولوجست ومسحات الاثاري
ليتتبع نشوء الغناء السوداني في أعماق التاريخ القديم
لحضارات نوبيا وميروي وكوش، مع رصيفاتها من حضارات السودان
في الجنوب وتقلي والفونج ودارفور
وفي تفاعلات تلك الحضارات السودانية فرادي ومجتمعة
مع حضارة الفراعين وحضارة بيزنطة التي رفعت لواء المسيحية في السودان
على مدى ألف عام، ومن بعدهما مع حضارة العرب والمسلمين..
عمل صعب ولكنه جليل
فمن خلاله يطل علينا وطن واحد لشعب واحد متعدد الثقافات
قادر علي التعايش والإسهام لحضاراته المكونة
معتزا بكل جزئياتها وسامحا لها بالتفاعل والامتزاج
دون عقد أو تعقيدات، وفي ضوء ذلك يكشف المؤلف للقراء جمال السودان
القديم الجديد، واعتزازه بمكوناته الحضارية
وذلك من خلال التطور التدريجي لواحد من أحب أشكال الثقافة إلى القلوب
وهو فن الموسيقى والغناء.

محمد المكى إبراهيم

الخرطوم
عاصمة الثقافة العربية
2005


المرتضى
للكتب السودانية

الإهــــداء

إلى الشعب السوداني العظيم، الذي من ضعفه يصنع قوته، ومن قوته يستمد قدرته على البقاء. ظل آلاف السنوات يحيل أحزانه وشظف العيش الذي هو فيه نغماً وطرباً بقيا على مر العصور حبلاً سرياً يشد أبناءه وبناته الى وطنهم وأرضهم وأهلهم، ويزوِّدهم قدرة فريدة على التعايش والإبداع. شعب مُعلِّم. ظل يصنع التاريخ - في حالات ضعفه وقوته - منذ القدم. أهديه هذا الجهد، فهو منه وإليه. عساه يكون قطرة في محيط تاريخه.

إلى زوجتي الأستاذة إجلال يس مصطفى مالك، وأسرتنا الصغيرة: عزة، وعبير، ومحمد حسن، ويس. لولا صبرهم لما تأتّى هذا الكتاب. تحملوا ما لا طاقة لآخرين به: سهراً، سفراً، وحدة، صبراً، وسيلاً لا ينقطع من المجلات والكتب والأوراق والتسجيلات. وإلى شقيقيّ مدثر وخالد... أهديكموه محبة ووفاءً وتقديراً.

إلى عمّيّ وأخويّ الكبيرين وصديقيّ الفنانين العظيمين محمد عثمان حسن وردي وعبد الكريم عبد العزيز الكابلي. والى صديقي الدكتور نزار محمد عبده غانم.

المؤلـــف

□□

«التاريخ نظامٌ معرفيٌّ لازمَ
الوجود الإنساني في الكون، وشارك
الإنسانَ في رحلته عبر الزمان، وتأثر
بما جرى على الإنسان نفسه من
تطوّرات خلال هذه الرحلة الطويلة
التي لم تكتب فصولها النهائية بعد.
فمنذ الأزل، كان توق الإنسان شديداً
لمعرفة ماضيه وتسجيله».

الدكتور قاسم عبده قاسم

أستاذ التاريخ بجامعة الزقازيق - مصر

قاسم، قاسم عبده، الدكتور: التاريخ والآثار... تكاملٌ أم تفاضلٌ؟، «العربي»، ع 504، نوفمبر/ تشرين الثاني 2000، ص 22.

مفتتـــــح

(1)

بدأتْ مسيـرةُ هذا السفر بمجموعة مـقالات صحافية تتـرجم للمطربين وشعراء الغناء السـودانيين. ولما لمسـت العسـر الذي يكابده الـباحث والـدارس لفنون الغناء والموسيقى في بلادنا، بسبب الافتقار إلى المراجع والوثائق، رأيت أن من الضروري إلحاق التراجم بحـوثاً في أصول الغناء والموسيقى، وتاريخ دار الإذاعـة السودانية، وأنواع الآلات الموسيقية الشائعة في البلاد. وبعـد تشجيع الفضلاء، وبعض المهتمين بالشأن التاريخي، عكفت على اسـتكمال البحث حتى جاء الكتـاب بهذه الطريقة التي بين يدي القارئ. وهو يأتي تحقيقاً لرغبة ظللت أحلم بها منذ اليفاعة، تمثلت في عدد من المحاولات الساذجة للكتابة والتحليل والتدوين.

هذا، ولم أُعنَ في كـتابـي، كثـيرَ شئٍ، بتـقـويم المبدعين، ونقـد انتـاجهم، قـدر انصرافي الى تدوين سـيرة حيـاتهم، والوقائع المتصلة بمسـاهماتهم والأدوار التي قاموا بها، ومكانتهم في مجتمع أهل الغناء والطرب، وآراء معاصريهم فيهم، ورصد وتوثيق ما خـلّفوه من أثر. ويحزنني أن تـغيب عن كتـابي تراجم مبـدعين عدة من صناع الطرب والشـعر الغنائي. ليس ازدراءً أو تهـويناً، ولكن ظروف إعداد الـبحث خارج السودان حـالت دون توفر المعلومات الكافيـة لتدوين أخبار تلك الشخـصيات

التي اكنّ لها محبة وتقديراً عميقاً. ولم اشأ أن أعتمدَ فحسب على ما تهيأ لي من معلوماتٍ يسيرةٍ أو غير مكتملةٍ عن بعضهم، ليكون وحده أساساً لما يمكن أن يُكتب عنهم، لئلا أظلم أحداً من حيثُ أرومُ إنصافه.

أما المقالات التي نشرتها لي مجلة «الدستور» اللندنية، قبيل توقفها عن الصدور إثر حرب الخليج الأولى، فقد عمدتُ الى تنقيحها لتواكب ما طرأ بعد نشرها من معلومات وتصويب. وكلما تهيأت فرصة للحصول على معلومات تضيف شيئاً جديداً، أو تستدعي تنقيح معلومات سابقة، أعدتُ النظر في ما كتبت. وكان ذلك أحد العوامل التي ساهمت في تأخير صدور الكتاب. غير أني بوجه عام سعيد للتجاوب الذي لقيته سلسلة المقالات الأصلية من جانب المطربين والشعراء، الذين بادر بعضهم بالاتصال بي لتنقيح معلومات وردت في سياق ترجمتي لهم.

وكِدتُ، في منتصف الطريق، أتخلى عن هذا السفر كليةً، بدافع الاحباط واليأس. ففي كثير من الأحيان لم تتوفر المعلومات المطلوبة، حتى في مظانِّها. وكثيراً ما تبيّن لي أن هذا المجلد أو ذاك من مجلة «هنا أم درمان»، أو «الصباح الجديد»، أو «الاذاعة والتلفزيون والمسرح» ناقص. واضطرني ذلك أحيانا الى الحصول على بعض المراجع بأكلاف باهظة. وقد أنفقت على إنجاز هذا السفر مِن جيبي، مع أني لست من الموسرين. ومن عجب أن ثمة فضلاءَ يحسبون أن حرفة الكتابة والأدب والتصحيف تُورث مالاً وثراءً. وقد عكفت على البحث والتدوين والإعداد لإصدار هذا الكتاب نحواً من عقدين، تحرّياً وتحقيقاً وتقصّياً. فتأمل كيف انطوت الأيام!

(2)

ومن المفارقات أن البحث تطلّب ضرورة الإطلاع على كتاب المؤرخ السوداني محمد عبدالرحيم «نفثات اليراع في الادب والتاريخ والإجتماع»، للإفادة منه في

ترجمتي للفنان محمد احمد سرور. لبثتُ أيّاماً أبحثُ عنه، من دون جدوى، في المكتبات الجامعية والبلدية (المجلسية) في مدينتي لندن وأكسفورد. ولم يكن ثَمَّةَ بدٌّ من طلبِه منسوخاً على آلة التصوير من مكتبة ارشيف السودان في جامعة درهام التي تبعد كثيراً عن لندن. وتأتّى لي الحصول على مُرادي بكلفةٍ تفوقُ ثمنه الحقيقي، سنةَ صدورِه، زُهاء ألف مرة!

وعَرَضَ لي شيء مماثل حين هممت بتدوين سيرة الفنان السوداني ابراهيم الكاشف. لم يرو غليلي ما اجتمع لي من قصاصات قديمة وتسجيلات لبرامج إذاعية. فقد تذكرتُ كتاباً صدر لمناسبة تكريم الكاشف في مدينة واد مدني - مسقط رأسه. ولم يتسن لي العثور عليه في المكتبات ومحال بيع الكتب القديمة في السودان. غير أني اهتديت الى نسخة منها لدى مكتبة الكونغرس الأميركي في واشنطن. لكنَّ الكتاب الذي كان ثمنه 15 قرشاً سودانياً سنة صدوره (نحو العام 1967)، تضاعف وتضاعف حين طلبت نسخة منه كلفتني 60 دولاراً أميركياً!

ومن الحادثات المهمة التي وقعت قبل فراغي من إعداد الكتاب، أني وُفِّقتُ إلى زيارة السيد محمد نقولا ديميتري كاتيفانديديس، صاحب «مكتبة البازار السوداني»، التي كان لها فضل كبير على نشر الاغنية السودانية قبل إفتتاح الاذاعة السودانية، وذلك قُبيل وفاته ببضعة أشهر. وانتهزت الفرصة لشراء أسطوانات، وكتب، ومجلات قديمة، من مخلفات مكتبته التي نقلها إلى داره، في حي بانت، في ام درمان. وقد اقتادني الى غرفة متهاوية، اختزن فيها ما بقي من مخلفات تلك المكتبة، فألفيتُني أحلِّقُ بخيالي فوق سنوات الثلاثين والأربعين من القرن الماضي. تمثلت لي أطياف أشخاص تلك الحقبة ونجومها وعشاقها وجميلاتها. وما لبث «البازار» - كما جرت تسميته - أن توفاه الله بعد لقائنا بفترة قصيرة. ولا شك في أن تلك الزيارة كانت ذات أهمية كبيرة في التوثيق والترجيح والإسناد والتثبُّت من النصوص.

ويقودني ذلك الى أن أذكر أيضاً سخاء الفنان الأستـاذ عثمان عبد الله وقيع الله، وهو فنان بارع في تشكيل الحـرف العربي ورســمه وخطه، وأشد فنـاً وبراعة في فنون الغناء القديم وتواقـيعه. فقد ســمح لي بالاطلاع على ارشيفـه الخاص الثمين الذي يضم مجمـوعة من النصوص الغنائية «الحقـيبية» بخط شعرائهـا، ونصوصاً غنائية بخط شعراء كبـار إجتمعوا بناظميها وأُعجبوا بهـا، وقصاصاتٍ من الصحف والمجلات القـديمة التي قلّ أن توجد منهـا نسخ حتى في أمهـات المكتبات الخـاصة بالدراسات السودانـية. كما أطلعني مشكـوراً على مجموعتـه من اسطوانات أغنيات عصر «الحقيبة». وغمرني بعطفه، فصبـر على أسئلتي الكثيرة. وكلما التقيته سعيت الى الاستفـادة منه أيّما فائدة. وكانت تلك اللُّقـيا بعيداً عن الوطن نعمـةَ حمدتُ اللّه عليها كثيراً.

كمـا أن صديقه الخزاف الســوداني المعروف محـمد أحمد عـبد الله لم يكن أقل سخاء وفـضلاً عليّ. فقد قرأ مـادة الكتاب مدونة. ولفتني الى كـثير من الملاحظات والتنبيـهات. وكان لدقـته في المراجعـة ومقترحـاته تأثيرٌ كبـيرٌ في إنجاز التـعديل النهائي الذي سبق الدفع بالكتاب الى النشر.

وتفضل الشاعر الملحن الراحل عبـدالرحمن الريح فأرسل إلي، في لندن، شريط كاسيت سجل فيه سيرته كما يريد، وصـوّب أخطاء وردت في الترجمة التي كتبتها عنه، ونشرت في مجلة «الدستور» اللندنيـة. وما لبث أن توفي الى رحمة مولاه بعد ذلك بقليل. وهو من أهم الشعراء الغنائيين مساهمة وانتاجاً غزيراً أثّر تأثيراً ملموساً في تطوير الغناء الســوداني. وكان لقيـامه بتـسجيل سـيرته بصـوته والإجابة عن الأسئلة التي وجهتها اليه من خلال العـازف الكبير الراحل محمد الضي أثرٌ إيجابيٌّ كبيرٌ.

ولي تجربة مماثلة مع المطرب عثمان الشفيع الذي نعاه الناعي وهو يمدُّ لي بيده الشريط الذي حرص على تسجيل سيرته الذاتية عليه بصوته، وكلف صديقاً مشتركاً أن يسلّمنيه، على رغم بُعد المسافة. وأشكر للمطرب السوداني الكبير التاج مصطفى تقريظه وإطراءه الكلمة التي كتبتها عنه على صفحات مجلة «الدستور». وقد الححت عليه أن يعكف على تسجيل شريط صوتي يثبت فيه سيرته، وما ينبغي تنقيحه مما كتبته عنه. والتاج مصطفى فنان سوداني مقتدر وجريئ في التلحين، واستحداث الحركات الموسيقية في الغناء. وقد برع في التصوير الموسيقي، ويملك صوتاً رقيقاً معبّراً ارتسم في وجدان عشرات الآلاف من السودانيين. ولا شك في أن تسجيله القيِّم ذاك يمثل إضاءة مهمة في رصد قصة حياته.

وبعدما فرغت من تجهيز مسودة الكتاب، حصلت على مرجعَين مهمين كان لا بد من الإفادة منهما: ورقة علمية عن الموسيقى السودانية وآلاتها كتبها البروفسور الماحي اسماعيل، وأطروحة أكاديمية عن أدب المدائح النبوية وفنها في السودان، حصل بها الدكتور أحمد إبراهيم عثمان على درجة الدكتوراة في جامعة انديانا. وقد لفتني، مشكوراً ، إليها الدكتور عبد الوهاب أحمد عثمان الأفندي المحاضر في جامعة ويستمنستر البريطانية، وهو كاتب ومفكر سوداني معروف.

وقد حرصت على تناول سيَر الرُّوَّاد بتجرد وموضوعية. ولم أكتب أصلاً عن أيٍّ منهم إلا عن محبة. وكنت أقضّي أياماً في الاستماع الى أعمال المطرب او الشاعر قبل أن اعكف على تدوين ترجمته. ويتطلب التدوين الاستعانة بتسجيلات صوتية أو مرئية، وكتب أو مجلات قديمة، ولهذا ربما ضاق كثير من زملائي وأصدقائي ومعارفي بإلحاحي الشديد على تعقُّب المواد المطلوبة، بالإتصالات الهاتفية المزعجة والمكلفة. وكم ضاق صغاري وزوجي بتمسكي بسماع هذا المطرب أو ذاك أياماً عدة. يديرون من سماعه من مسجِّلة السيارة، فأفاجئهم به في مسجِّلة غرفة النوم، أو

صالون الـدار. هكذا كانت تنمـو أواصر مـحبة حـقيـقيـة بيني وبين صنّاع الطرب والغناء في بلادي قبل أن أعكف عن الكتابة عنهم.

وكنتُ أحـيانا أُضطر إلى الاسـتعـانة بأسـتديوهات تجـارية خارج العـاصمـة البريطانيـة تتوافر لديها الفـونوغرافات القديمـة لتلعيب ونقل الاسطوانات الفحـمية التي تهيّأ لي الحصـول عليها في سياق بحثي المضني عن مـاضي الغناء والشعراء، وهو أمر باهظ الكُلفة.

واضطُرِرتُ ـ تخفيفاً للتكلفة ـ الى شراء جهاز تسجيل من الطراز القديم لتلعيب أشرطـة التسـجيل الممـغنطة القديمة. ولا بد أن أشـير أيضـاً الى أني مدين لعـملي الإذاعي الطويل الذي أتاح لي مواكبة التطورات التقنية الهـائلة في مجالات التسجيل وإدخال «الرقمنة» في عمليات «الأرشفة» الصوتية.

ومن جـراء الاقـدار التي ألقت على عـاتقي عبء تدوين تلك الـسيـر والوقـائع والاخبار السـابقة، وما أشرت إليه من حـرص على الإستماع، وصبـر عليه، لم يعد لديّ مطربٌ مفضلٌ، ولا ضيقٌ بأصواتٍ دون أخرى.

وطفقت اتمثل ـ اثناء الإعداد والكتابة ـ كلمة الأديب الكبير الطيب صالح: «أجودُ النقد ما كُتب من محبة»، وحين انظر الى حقيقة ما وُفّقتُ الى تدوينه من هذا التاريخ الاجتماعي الذي لا تتوفـر له مصادر ومـراجع تذكر، وجدتُني اتمـثّلُ كلمة المؤلف السوداني الخليفة عثمان حمـد الله في خاتمة كتابه «دليل المعارف»: «لما كان التاريخ هو أخبـار الماضي ليعلمَـها ابناءُ المستـقبل، (فقـد) كان على الامـة أن تحفظ تاريخ اعمال الرجال، وارى لزاما عليّ ذكرُهم مع غيرهم، غيرُ مُبَالٍ من نقد النُّقَّاد (...) إذ الغرض هو تنويرُ الشعب» (شركة الطباعة الفنية المتحدة، القاهرة، 196، ص 149).

(3)

جهدتُ أن يكونَ أسلوبُ الخطاب موجهاً الى القارئ العربي عموماً، عسى أن يكون في ذلك ما يعين إخوةً لنا، نُكنُّ لهم الحبَّ، على فهم خصوصية أسلوبنا في التعبير عن عواطفنا واعتمالاتنا وطباعنا في العشق والمحبة والغناء. وأعتبر هذا الكتاب، في نهاية المطاف، جهداً يدخل في باب الإيقاظ والتنبيه الذي أشار إليه الأديب السوداني محجوب عمر باشري في تقدمة كتابه «رواد الفكر السوداني». ذلك أنه لم يتأت كثير من مصادر البحث بسبب الاغتراب. وعندما سنحتْ فرصٌ للاختلاف الى دار الوثائق القومية ومكتبات الخرطوم، ضاعت ساعات هدراً نتيجة إنقطاع تيار الكهرباء الذي لا يسمح بالبقاء داخل قاعات المطالعة، ولا يتيح استخدام آلة نسخ الوثائق.

وكان من أشد العوامل إحباطاً النقصُ الذي يعتري مجلّدات المجلات السودانية التي تحتفظ بها دار الوثائق القومية. وهو ليس ناشئاً عن إدارة الدار، فأحياناً لم تعتن المجلة نفسها بترقيم أعدادها، أو لم تحرص على دقة ترقيم سلسلة مقالات بعينها. وقد تجد عدداً بأكمله لا يحمل تاريخاً. وإن أُثبت عليه تاريخه، فهو هجريٌّ فحسب. وتصادف الباحث صعوبات أشد إذا دخل المكتبة الصوتية للاذاعة والتلفزيون.

وليست الشكوى من العناء الناجم عن قلة مصادر الدراسات السودانية ومراجعها بدعة. فقد ذكر محمد ابو القاسم حاج حمد في سفره القيِّم «السودان المأزق التاريخي وآفاق المستقبل» أنه لاحظ «شح مصادر الدراسات السودانية لغير السوداني». ثم شدّد على «أن ما كتبه السودانيون بمجلاتهم ودورياتهم يعتبر المصدر الأساسي للدراسات السودانية عموماً» (دار الكلمة للنشر، بيروت - 1980، ص 9).

ومن أسف أن يُصار إلى محو تسجيلات إذاعية نادرة قيّمة وحيوية لدراسة جوانب من تاريخنا الاجتماعي والوجداني. والأرب أن يكون هذا السفر، وإن لم يخلُ من عيبٍ أو تقصيرٍ، حافزاً لباحثين أكثر تأهيلاً وفطنة للحاق بالأحياء من رعيل الريادة ونجوم العصر الذهبي للغناء السوداني، إستنطاقاً واعياً، وإستقصاءً شاملاً لتوثيق مادة تبقى نافعة، إن شاء الله، على مر العصور.

وسيلاحظ القارئ أن المؤلف أشار مراراً الى ما سماه «الوجدان السوداني»، وهو عنده معادلٌ لـلمِزاج المركزي للشخصية السودانية. إن العكوف على دراسة أبعاد الشخصية السودانية، أسرارها وعيوبها ومحاسنها، في إطار مهني متخصص ومترابط، وبقناعة أساسها احترام الرأي الآخر، يمثل أحد السبل التي يمكن أن تُفضي الى تجديد نهضة السودان للحاق بركب أمم تقدمته.

(4)

الكتابة عن الآخرين ممتعة وشاقة في آن معاً. فهي تتطلب مهارة في السرد، وعناية باللغة، وتحلياً بالدقة يقصر عنه كثيرون ممن تعنّ لهم الرغبة في الكتابة عن أشخاص لصحف سيارة. ولا بد لمن انبرى لها من المزج بفطنة وحصافة بين الذاتية والموضوعية. وقد استوقفتني كثيراً مؤلّفات محجوب عمر باشري في هذا الجانب. ورأيت أنها، مع افتقارها الى المنهج في تدوين السير والتراجم، وفّرت قدراً من المعلومات التي تنير الطريق لـلباحثين التواقين الى المعرفة. وأعجبني، في هذا الباب أيضاً، ما كتبه البروفسور علي محمد علي الملك عن صديقه المطرب عبدالعزيز محمد داود.

والحديث عن المذكرات مما ينبغي الوقوف عنده. فربما كان من أسوأ عادات السودانيين الاستغراق الكلي في دقائق الحياة اليومية، وإهمال تدوين الوقائع. وقد

تعسَّر رصدُ فتراتٍ مهمــةٍ من تاريخ البلاد بسبب هذا الإضراب عن كتابة المذكرات. ومما يزيد الأسى أن الرؤساء الذين حكموا البـلاد ـ مدنيين وعسكريين ـ لم يخلفوا للاجيـال التاليــة مذكراتٍ أو ذكـرياتٍ أو وثائقَ تُعينهـا على التمعن فــي ماضيــها، وتلمُّس أسباب النجاح في حـاضرها ومستقبلها. وهي مسائلُ تتـصلُ، في مجملها، بالتواضع ونكران الذات اللذين جُبِلَ عليهما أفراد الامة السودانية.

كما أن الترجمة وكتابة السيـر تجدان عزوفاً وإعراضاً حتى من جانب العلماء والمؤرخين السودانيين. وربما التمس المرء الأعذار لبعضهم في الإنشغال بدروسهم، وطلبتهم، ولجـانٍ يُضمّون إليها، غيـر أن استصغار شــأن البحث والتأليف في هذه الجوانب يزيد محنــة الأجيال المقبلة من السودانيين، ويعـرقل مسعاهم الى مـعرفة هويتهم الحقـيقية. وهو أمر لا بد أن ينتبـه اليه الجيل المقبل من السيـاسيين ورموز الحياة الاجتماعية في البلاد.

ومن السِّـيَر، مما له وقع خـاص في النفس، ترجـمة الشــاعر الفنان خليل فــرح بدري التي كتبــها البروفسور علي المك. فـقد جَهِدَ فيهــا على التحقيق والاستــقصاء والتدقيق والاستــعانة بالوثائق، ولم يكتف بالروايات الشفوية والســماعية. ولا شك في أن الطرب الذي كانت تُذْكيه قصــائدُ خليل وأغنياتُه في نفس علي المك حفزه الى اتقان تدوين سيرة ذلك الفنان العظيم. وعلى رغم أن نهـاية القرن العشرين شـهدت صدور تحقيق جـديد لأشعار خليل فرح ـ بعد مرور نحو ســتين عاماً على وفاته ـ يثبت نصــوصاً لم تنشر من قبل، ممــا يمثل كشفاً مــهماً في تاريخ الأدب والثقــافة السودانية، فإن ترجمة خليل فرح التي كتبها البروفسور علي المك تمثل المرجع الأهم في هذا الجانب من مكتبة الدراسات السودانية.

وعني الشــاعر مبــارك المغربي بالتـرجمة لشــعراء الغناء على صــفحــات مجلة «الاذاعة والتلفزيون والمســرح» وبرامج قدمها على أثير الإذاعة الســودانية. غير أنه

كان يدلف سريعاً الى تقويم النتاج الشعري لمن ترجم لهم، بعد سطرين أو ثلاثة أسطار فحسب يخصصهن لسيرة من كتب عنهم. وربما كان شح المصادر والمعلومات وراء ذلك. وكان لشاعريته ودرايته بأوزان الشعر وتفاعيل الغناء تأثيرٌ كبيرٌ في حرصه على تثبيت وشرح مطالع ونصوص الأغنيات التي جادت بها قرائح أولئك الشعراء الأفذاذ.

وبعدما فرغت من إعداد المادة الأساسية للكتاب، بدأتُ رحلةً لتقصّي أثر الأسطوانات التي سجلها مطربو الجيل المؤسس للغناء الحديث (ما يسمى «جيل الحقيبة»)، داخل أرشيف المتاحف البريطانية والألمانية. فكان ذلك من عوامل تأجيل صدور الكتاب. وأنا مدين لهذا الكتاب، إذ إجتمعت لديّ بفضله ثروةٌ من التسجيلات، إثر رحلات قمت بها الى القاهرة ومقديشو والمملكة العربية السعودية وليبيا وأسمرا وأديس أبابا أسفرت عن الحصول على تسجيلات نادرة تمثل صفحات من عطاء كبار مطربي السودان في عنفوان شبابهم.

(5)

من المهم أن يشار أيضاً الى أن الحكومات السودانية التي تعاقبت منذ الاستقلال لم تفطن إلى ضرورة وضع خطة للعمل الثقافي والفني، وفقاً لأهداف استراتيجية محددة. ومع ذلك لا ينبغي ان يُغمط فضل إداريين اتخذوا قرارات تُداني في المرتبة ما يمكن اعتباره إستراتيجية ثقافية. يُذكرُ ، في هذا الباب، سعيُ المرحوم اللواء طلعت فريد وزير الاستعلامات (الإعلام) إبان حكم الرئيس الفريق إبراهيم عبود. فهو صاحب فكرة إنشاء التلفزيون، وبناء المسرح القومي، والتوسع في الإرسال الاذاعي، وتكوين فرقة الفنون الشعبية.

وكان لرعايته الشخصية لمتطلبات المطربين والموسيقيين تأثيرٌ كبيرٌ في ازدهار الفنون الغنائية والرياضية.

ولن ينسى العاملون في الوسط الفني لنظام الرئيس السابق جعفر محمد نميري توسُّعَه في نشر شبكة الإرســال التلفازي، وإقامة مهرجانات الثقافــة التي كُرِّم فيها الملحنون والمطربون الرُّوَّاد عبد الكريم كرومة، وإبراهيم الكاشف، وخليل أفندي فرح بدري.

وهي فرصة أيضاً ليُذكر بالخير وزير الاعــلام عبد الماجد أبو حسبو الذي تولت وزارته علاج المطــرب الكبير مــحمــد الأمين. وأشرف الوزير بنفـسه على ترتيـبات زيارة كوكب الشــرق أم كلثوم للسودان. كمــا أن أبو حسبو آزر الدعــوة الى إنشاء معهــد الموسيقى والمسرح الذي افتــتح في آخر أشهر العهــد الديمقراطي الذي قطعه انقلاب الرئيس نميري.

ولعل المقامَ مــناسبٌ للدعوة الى تكريم شــخصيــات أسهمــت في هذا المجال، في مقدِّمها الصحافي ميرغني البكري الذي أخلص لأمانة المهنة منذ توليه الاشراف على صفــحة «اذاعة واذاعــيون» في مــجلة «الصباح الجــديد» التي أصدرها الصــحافي الشاعر حسين عثمان منصور في عام 1956، وبعد إشرافه على صفحات «كلام في الفن» في مــجلة «الإذاعة والتلفــزيون والمســرح» حتى توقــفهــا عن الصدور العــام 1991.

هناك أيضاً الموسيقيــان العبقريان اللذان عشقا موســيقانا بصدق واخلاص، ولم يضنا عليها برحــيق تجربتهما وعلمهــما: الموسيقار المصري مــصطفى كامل عازف القانون الذي لن ينساه سوداني ما بقيت الإذاعة السودانية تبث الأغنيات التي تظهر فيــها لمســات أنامله؛ والموسيــقار الإيطالي إيزو مــايستــريللي الذي جهــد في تعليم أعضاء الفرقة الموسيقية التابعة للإذاعة علوم الموسيقى النظرية والتطبيقية.

(6)

ومن الفطنة الإشارة الى سمو الذائقة الفنيـة لدى السودانيين. وكان من الطبيعي أن يتضعـضع ذلك الذوق نتيجة هبوط مـستوى التعليم في البلاد، تبـعاً لتدني أداء الاقتصاد الوطني. غير أن من سداد الرأي القول إن السوداني مفطورٌ على أن يتقبل، من غيـر أنفةٍ ولا ضـيقٍ، موسـيقى الشعـوب الاخرى، حـتى لو لم تكن على السلم الخمـاسي الذي فُطِر عليـه. ولهذا تلاقحت مـوسيـقانا، وأسـاليب الطرب لدينا، مع حضارات موسيقية أخرى، من دون احتكاك عنيف، ولا قهر وغلبة. ويعزى ذلك الى إستعـداد فطري لدى السوداني للتعايش مع الثـقافات والحضارات الأجـنبية. ولعله نَجَمَ عما أطلق عليه بعض علماء الأنثـروبولوجيا السودانيين «عامل الوحدة في اطار التنوع»؛ خصـوصاً أن السودانيـين يتميـزون عمومـاً بحسن إستـقبال الضـيوف، والترحـيب بالغرباء، والتعاطف مـعهم، وإحتـرامهم. وأدى ذلك الى نشوء إستـعداد طبيـعي لتقـبل عادات الآخـرين في السمـاع، والمأكل، وفي مجـمل مناشط الحـياة، واستيعاب تلك التقاليد، وتبنِّي ما يتلاءم منها وطبائع أهل البلاد.

ومما يبعث الحسرة في النفس أن أشقاءً لنـا لا يجدون في نفوسـهم رحابة تتيح لهم صبـراً ـ مجـرَّدَ صبرٍ ـ للإسـتمـاع إلى أغنية سـودانية، رغمـاً عن أن غالبـية الأغنيات السودانية تمثل مشروعاً ثقافياً مـتكاملاً، لا ينقصها أيٌّ من مقومات العمل الفني طبقاً للمعايير المتعـارف عليها دولياً. ولا نريد أن نَغْلُوَ غُلُوّاً شديداً فنقول إنها أفضل من أغنية هذا الشعب العربي أو ذاك. غـير أنها، من دون شك، نسيجٌ وحدها. ولسنا في حاجة إلى شـهادة خبراء عرب كبار ليـشهدوا بجمال أغنياتنا. فـليُستَمع إليها، ثم لتُتذوق، ومن بعد ذلك تُقَوَّم. ومن عجبٍ أننا لا ننكر دور الموسيقى العربية وأشكالها الفنـية في تطوير موسـيقانا وغنائنا، ولا يمنعـنا أي نوع من الحَسَسِ من الإحتفاء بتأثير هذا العامل.

لقد أدى الانفتاح الفطري للسودانيين على المؤثرات غير السودانية إلى رفد مسيرة الأغنية السودانية بتيارات ومذاهب قامت عليها مدارس فنية راسخة. أبرزها تلك التي اقتدت بتقدم الموسيقى الشرقية، لكنها تمسكت بالحفاظ على خصوصية النغم الخماسي السوداني. وفي مُقَدَّم رواد هذا الاتجاه المطربون احمد المصطفى، وسيد خليفة، وحسن عطية. وتفرّع من تلك المدرسة مذهب ظن أصحابه أن من الممكن الإفادة من الموسيقى الشرقية في تلقيح نظيرتها السودانية، ليكون ذلك منطلقاً لتطوير الغناء السوداني، ومن أبرز هؤلاء، المطربون التاج مصطفى، وأحمد الجابري، والعاقب محمد حسن، وشرحبيل أحمد، وآخرون.

ورأى أصحاب مذهب آخر أن من الممكن تطوير الغناء وتجديد أساليبه بالإفادة من مناهج الموسيقى الغربية، ومن هؤلاء الجيلاني الواثق، ويوسف الموصلي، والماحي اسماعيل. وثمة مدرسة سودانية صرفة جاءت نتاج موهبة فطرية انفجر ينبوعها فتدفقت، وغمرت المسامع شجواً وصداحاً، عمادها الفطرة، والعصامية، والموهبة ذات الجوانب المتعددة. يشمخ كل فردٍ من روّادها بما لديه من قدرة على انتقاء النص الغنائي، وتعديله حسب مقتضيات التلحين، وتأليف اللحن، وابتكار الموسيقى، وقيادة الفرقة الموسيقية، والأداء بطريقة سليمة تنسجم مع المزاج السوداني الصرف. وهي مدرسة يكاد يكون كل من أساتذتها مدرسةً وحدَه. وليس من شك في أن على رأس أعلام هذه المدرسة المطربون عبدالكريم كرومة، وإبراهيم الكاشف، ومحمد عثمان وردي، والتاج مصطفى، ومحمد الأمين، وعدد كبير ممن ترجمنا لهم في سفرنا هذا.

وقد كان تغييب فنون السودانيين وموسيقاهم عن الموسوعات الموسيقية والأدبية العربية والغربية أحد الأسباب المؤثِّرة التي حدت بي الى التمسك بتأليف هذا الكتاب. إذ ليست ثمة معلومات وافية عن فنوننا الغنائية وموسيقانا في الكتب والموسوعات

التي تقدم نفسها الى القارئ باعتبارها مختصة بالتعريف بالموسيقى العربية، أو العربية-الافريقية، أو «الموسيقى العالمية» حسبما يتم تصنيف موسيقانا في بعض المراجع الاوروبية.

ذهبتُ ذات مرة الى مكتبة معهد الدراسات الشرقية والآسيوية في جامعة لندن للبحث عما تورده الموسوعات العربية والغربية عن موسيقى السودانيين وغنائهم. عثرت على سفر ضخم للدكتور صالح المهدي، وهو باحث تونسي معروف، عنوانه «الموسيقى العربية تاريخها وأدبها» (الدار التونسية للنشر، ط 2، بدون تاريخ)، وبعد تصفُّحِه تبين لي أن التعريف بموسيقى السودان وأدبها ابتُسر في فقرتين فحسب. جاء في الفقرة الأولى ما يأتي:

«أما السودان فشأنه شأن موريتانيا في امتزاج الحضارتين العربية والزنجية، ويلاحظ ذلك سواء في الغناء المعروف بـ «الجرداقي» المنتشر غربي السودان لدى قبائل «أم كيكي» أو في «الدوبيت» الذي اشتهر من شعرائه في القرن الماضي «حارولو» أو في ما عرف لدى قبائل «كردفان» و«دارفور» في الغناء المعروف «البرمكي». وبحكم الاتصال المباشر بين مصر والسودان دخلت آلة العود هذا البلد وأصبحت آلة المغني والملحن شأنها في ذلك شأن بقية الأقطار العربية».

وقد حرصت على نسخ الفقرة السابقة حرفياً ليقف القارئ على الأخطاء السافرة في متنها. أما الفقرة الأخرى فيشير فيها المؤلف الى تعرُّفه الى بعض المطربين السودانيين! هذا كل ما يمكن للدارس المتعطش لمعرفة أي قدر من المعلومات عن الموسيقى والغناء في السودان أن يحصل عليه من كتاب الدكتور صالح المهدي!

والتمستُ الأمر مرة ثانية في كتاب «رحلة الطرب في أقطار العرب» لمؤلفه الدكتور يوسف عيد (دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1993)، فوجدته سعى الى

محاولة التوسع في شرح جوانب الموسيقى السودانية، ولكن اعتماداً على روايات سماعية بدا أنها ليست متأنية، إذ إن تدوين تلك المعلومات يعج بأخطاء فادحة. فقد بدأ بتأكيد أنه يريد التركيز على ما سماه «عناصر الموسيقى الخماسية»، وذهب الى أنه أخذ «من الملامح الأساسية للموسيقى الفولكلورية والشعبية في السودان نموذجاً» لخصه على النحو التالي:

1 ـ فرق الوازَنْ (الضبط كما ورد في الكتاب).

2 ـ فرق «الزّار»: «وهي على نوعين يسمى أحدهما البوري، أما الآخر فيسمى الطنبرة لكونه يعتمد على آلة الطنبور ذات الحجم الكبير».

3 ـ فرق الطنبور: «وهي كثيرة الانتشار في شمال وشرق السودان».

4 ـ هناك نوع آخر لفرق الطنبور قوامه مجموعة من الأشخاص تؤدي دوراً أشبه بالكورس، لا تردد الغناء، بل تخرج نوعاً من الأصوات يقابلون به غناء المطرب».

5 ـ فرق «الدلّولة» (هكذا!).

6 ـ فرق الطرق الصوفية.

7 ـ فرق الطبول والغناء والرقص الجماعي لدى قبائل الدينكا والنوير وغيرها من قبائل جنوب السودان.

8 ـ فرقة «الهداي».

9 ـ فرق الطار النوبية (الدف). (ص 96ـ97).

ويفرد الدكتور يوسف عيد فصلاً لـ «خصائص الموسيقى السودانية الحديثة»، ثم ينبري ليورد نماذج من «الأغاني المشهورة»! أي أغان أورد؟ «أغنية ساقية الظلام لصلاح أحمد إبراهيم» و«أغنية هدندوية لصلاح أحمد إبراهيم»، و«أغنية أخرى من

النوع نفسه: يا سمسم القدارف/ تقدم البيرة واللفائف/ والطشت والابريق/ ترفع أو تخفض المذياع» (ص 98)!!

ويضيف: «قد يلجأ الشاعر الى وزن شعري دارج يدور على تفعيلات الرجز اسمه الجابوري (هكذا)، وهذه أغنية مثال على ذلك: يا أب لوناً سمري/ يا أب حديثاً ثمري/ الدوار أني/ يا الله تجمع شملي» (ص 99)!

لم يذكر الدكتور عيد من أين استقى تلك المقاطع التي أوردها؟ وكيف اعتبرها من «الأغاني المشهورة»؟ وهكذا فإن الباحث عن معرفة بموسيقى السودانيين وغنائهم لن يخرج من هذا السفر الكبير بأي معلومات دقيقة وصادقة.

وبالطبع لا يمكن لعاقل أن يلقي بتبعة التقصير في تعريف موسيقى السودانيين وغنائهم على ذينك الكاتبين. ذلك أن أبناء السودان لم يعتنوا بالتأليف في هذا الجانب. ومن كان له سهم في هذا المضمار فهو قد اختص به السوق المحلية، ولم يعتن كثير شيء بمخاطبة غير السودانيين، وتيسير الأمر بالنسبة إليهم، شرحاً ونماذجَ وتراجم.

وربما أدى ذلك التقصير من جانب السودانيين الى ازدراء الأجانب بالموسيقى السودانية، واعتبارها كماً مهملاً، مثل أشياء أخرى كثيرة في هذه البلاد الشاسعة المستعصية على الفهم. فحين انبرى غرايم ايونز لتأليف سفر عن «الموسيقى الافريقية»، في أكثر من 225 صفحة من القطع الكبير، طاف أرجاء القارة السمراء كلها، وحين انبرى للكتابة كان نصيب أكبر أقطار إفريقيا مساحةً فقرتين، أشار فيهما الى أن السودان كان في الماضي امبراطورية تشمل معظم البلدان الواقعة جنوب الصحراء الافريقية. وذكر أن الحرب الأهلية السودانية أدت ـ بنظره ـ الى أن يشدد الشمال على هويته العربية، والجنوب على هويته الإفريقية. ومضى يقول: «الشمال، بما في ذلك العاصمة الخرطوم، هو محور الإقتصاد. ولا تزال المناطق الجنوبية

الإفريقية متخلفة، ولا تزال حتى اليوم تقاوم قوانين الشريعة. والخرطوم قريبة للغاية من الجزيرة العربية ومن مصر ولذلك كانت اتجاهاً طبيعياً للتوسع الإسلامي المبكر».

هذه النماذج وغيرها جعلتني أشد تمسكاً بالمضي في شوط التأليف حتى منتهاه، عسى أن يكون في هذا السفر ما يعين على إلقاء الضوء على موسيقى السودانيين وغنائهم.

(7)

ليس من حقٍّ جيل المؤلف أن يستلب الاجيال التي تلته حقها في الاستمتاع بغناء عصرها، وفقا لمعايير الطرب التي نشأت خلال السنوات الاخيرة. فمن نافلة القول إن عقارب الساعة لن تعود إلى الوراء.

ومن سنّة الحياة ان يستسخف الجيل القديم ذوق الأجيال التي تليه. ومن سنّتها أيضا أن يثور الشباب على وصاية الجيل القديم. والواقع أن هذا الصراع بين القديم والجديد طبيعي، ولا يهدد بإفناء الغناء القديم الذي يعد أحد مكونات الوعي التاريخي الجماعي للأمة السودانية. ولهذا ليس ثمة ما يبعث المخاوف من احتمال انقراض فنون أو تراث غنائي بعينه، خصوصا بعدما تطورت تقنية التسجيل الصوتي، وتقدمت أساليب البث الإذاعي والتلفزي.

غير أن الحديث عن هبوط مستوى الانتاج الفني السوداني، إذا ما قورن مع عطاء سنوات الستين والخمسين، حتى أوائل العقد السابع من القرن العشرين، مشروع. وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهبوط مستوى التعليم العام في البلاد. وهي قضية تشكِّل تحدياً كبيراً لعلماء التربية والاجتماع السودانيين؛ فقد باتت نتائج ذلك التردي تهدد أخلاق المجتمع، وخصال الشخصية السودانية. وهو تهديدٌ ليست البلاد بمَنْجَاةٍ منه إذا لم تجِدْ في جَبْهِهِ ودَهْمِه وعلاجه من جذوره.

وفي ما يتعلق بتدهور مستوى الغناء، والتأليف الموسيقي، وتضاؤل المواهب بوجه عام، فإن الحل يتطلب دولة سودانية ذات سياسات ثقافية وفنية وجمالية إيجابية، تُعنى بتعزيز دور الغناء والموسيقى في تماسك اللُّحمة القومية، والتمازج السلمي بين الأعراق المتعددة. ويتطلب ذلك أن تكون للدولة السودانية استراتيجية واضحة لترسيخ التربية الموسيقية في النفوس، لأنها عامل مهم للغاية في التهذيب، وإحداث تغيير إيجابي في المزاج النفسي العام للشخصية السودانية.

ويمكن من خلال التربية الموسيقية المدرسية اكتشاف المواهب ورعايتها، وبذلك تسمو نظرة المجتمع إلى الفن والغناء والموسيقى، وشتَّى صنوف الأدب. كما أن دراسة التربية الموسيقية تغرس قيم التسامح والتعايش والتذوق، وتوسِّع المخيلة. وهي جوانب يحتاج إليها السودان لترتيب بيته من الداخل، وإعادة بناء ما هدمته عوامل الفرقة والتناحر والخلاف بين بنيه، وإعمار الخراب الذي لحق بنفوس السودانيين جرّاء الحروب والعداوات القديمة بينهم. ولا يريد المؤلف خوضاً وتلجيجاً في السياسة، غير أن الصلة بيِّنةٌ لا تَخْفَى.

(8)

واعلم ـ عزيزي القارئ ـ أن انغماسي في تصنيف هذا الكتاب كان في لندن، منذ نهاية العام 1985. بعدما جمعني أستاذي وصديقي المطرب عبدالقادر سالم بالمحامي شوقي حسب الله ملاسي، مدير مجلة «الدستور» اللندنية، فوعدته بالكتابة للمجلة في الجانب الفني السوداني، وهو ما كانت تفتقر إليه. فكان المقال الاول، فالثاني، فالثالث... فالاربعون ونيف.

ولما توقفت عن الكتابة، أشار بعض الفضلاء بجمع تلك المقالات في كتاب، ورأيت أن ذلك يتطلب الحصول على مزيد عن المعلومات، وتنقيحاً لا بد منه لضمان دقة

التراجم. فقمتُ بالرحلة الاولى إلى السودان. وأعقبتها رحلات عدة. وقد استعنت يضع مرات بالعازف محمد الضي مدير دار اتحاد الفنانين للغناء والموسيقى، فكان يتولى نقل أسئلة خطية أرسلها له إلى مطربين وعازفين كنت مهتماً بتوثيق سِيَرِهم، ويقوم بتسجيل إجاباتهم على جهاز تسجيل، ويبعث لي تلك التسجيلات المهمة في لندن. لقد وجدت منه تشجيعاً كبيراً، إذ كان يهمه أن يتم تدوين تاريخ أولئك الرجال والنساء الذين أبدعوا في المجال الغنائي والموسيقي. وكم أسِفتٌ لأنه لم يتيسَّر طبع هذا السفر قبل وفاته، عليه رحمة الله.

ولا يفوتني أن أذكر تشجيع شقيقي مدثر حسن أحمد يس الذي يقيم في المملكة العربية السعودية. وأشكر لأصدقائي في الاذاعة والتلفزيون السودانيين ـ على المستويات كافة ـ أنهم ما ضنّوا ولا بخلوا بمساعدتي، على رغم عظم شواغلهم ومسؤولياتهم. وفي مقدمهم السادة الرؤساء السابقون للهيئة القومية للإذاعة محمد سليمان محمد بشير وصالح محمد صالح والدكتور صلاح الدين الفاضل أرصد، ومعتصم فضل عبد القادر مدير إذاعة البرنامج العام ونائب المدير العام للهيئة القومية للإذاعة، والإذاعيون عبدالمطلب الفحل، وعلم الدين حامد، وذو النون بشرى، والسر محمد عوض، والفنيون الجيلي زهران، وفضل عوض جلال الدين، ومحمد موسى، وعثمان بلّة، ومسؤلو المكتبة الصوتية تاج السر بشير، والصادق أحمد امبدّة، وفني التلفزيون صلاح عثمان أمين.

ولا ينبغي أن أغفل التنويه الى التشجيع الذي لقيته من الشاعرين السر أحمد قدور، وحسين عثمان منصور، والفنان التشكيلي عثمان عبد الله وقيع الله، والإخوة عباس بابكر خوجلي، والجيلي السيمت، والحارث إدريس الحارث، وأيوب صديق، والتجاني حسون في لندن، والمرحوم فاروق محمود فرقعون، وعبد الحميد

شلبي، والتجاني الجزولي، وعبد الله التجاني، وصديق مولّى في أم درمان. وشكري موصول للأخ الشاعر القاص فضيلي جمّاع عبد الله الذي ما انفك يشجعني ويعرب عن عميق إيمانه بقيمة هذا الجهد. وكذلك لرجل الأعمال المعروف ميرغني عبد الرحمن الحاج سليمان وزير التجارة ومحافظ كردفان السابق.

كما أني مدين لصديقي العزيز الفنان محمد وردي الذي أجاب عن كثير من استفساراتي الملحاحة. والحق أنه كان صبوراً وسخياً في تزويدي ما يملك من معرفة ومعلومات. ولا شك في أن انتقاله للإقامة في لندن كان في مصلحتي من هذه الناحية. وقد استمر سيل أسئلتي ينهمر عليه حتى بعد إنتقاله الى ولاية كاليفورنيا الأميركية.

وأجدني عاجزاً عن تسطير كلمة شكر للأديب أحمد الأمين يوسف الذي تطوع بتفريغ عدد كبير من تسجيلات المقابلات والندوات والبرامج الإذاعية، فسهّل لي إعداد مادة الكتاب. وهو جهد عاشق للغناء والفنون، فجزاه الله عني خير الجزاء. وشكري متصل لشقيقي خالد حسن أحمد يس الذي ما انفك يزودني الكتب الجديدة، والصحف، والمجلات، مما كان له أثرٌ كبيرٌ في تسهيل المهمة.

وأحمد الله، وهو أهل الحمد، أن وفّقني إلى إنجاز هذا السفر الذي استغرق العمل فيه أكثر من عقدين. عسى أن يكون علماً نافعاً مفيداً، بما يتطرق اليه من جوانب من حياة الشعب السوداني تفتقر إليها مكتبة الدراسات السودانية. وآمل أن أكون قد وُفّقتُ الى اختيار عنوانِ محافظ ومحايد، يَسْهُلُ على أنصار الحداثة وخصوم الاستلاب، وعلى عشاق التراث الذين يقدّسونه، على حد سواء، الرجوع إليه من دون حَسَس.

وبعد!

فإن وجد القارئ كـتابي هذا خيرَ جليس، فذاك المنى، وغايةُ المُـشْتَهى. وإذا ألفاه مشوباً بأخطاء وهنّات، فذلك أمرٌ أتحـمل وِزْرَهُ وحدي. عسى أن أتمكن من استدراك أي أخطاء، واستكمال أي نقص، في طبعة مقـبلة إن شاء الله. وبالله وحده التوفيق، من قـبل، ومن بعد، وصلّى اللّـه على نبيِّنا، وسـيِّدنـا محـمدٍ، وعلى آله، وصـحبـه أجمعين.

معاوية حسن يس

لندن

□□□



الفصل الأول

الغناء السوداني



عبدالكريم الكابلي - لندن



الموسيقار جمعة جابر



الشاعر محمد عبدالحي

أصول الغناء السوداني

هل بدأ الغناء قبل الشعر أم أن الشعر سبقه؟ سؤال لا جدوى منه. إذ الأرجح أن نشأتهما كانت معاً، وذلك الى الحقيقة اقرب. وربما سمي الشعر موسيقى في بعض الحضارات. ويعد الغناء، على الأرجح، أقدم نشاط موسيقي، وحتى في أكثر الثقافات بدائية كان للمغني وضع خاص ومحدد.[1]

وكانت للمغني والغناء وظيفة يقومان بها. وكانت الموسيقى تلعب دورا طقوسيا يقوم علي تقليد يُروي رواية. ويقوم المؤدِّي بشكل او بآخر بتفسير التقليد المتبع. غير أن الأهم من ذلك أنه يجدد ذلك التقليد ـ يعيد صياغته ـ ثم ينقله الى الآخرين بعد ذلك من خلال أدائه.[2]

وتفتقر مكتبة ألدراسات السودانية الى ما يعين على التعرف الى ضروب الموسيقى وأنماط الغناء التي سادت حضارات السودانيين القديمة. ويرى العالم السوداني البروفيسور عبدالله الطيب ان المؤرخين اليونانيين القدامى عمدوا إلى ما يسميه «تهميش البلاد التي تقع إلى الجنوب من مصر».[3]

وقد رأينا في سياق البحث عن تعريف دقيق للموسيقى السودانية كيف تفرقت بالمؤرخين والباحثين السبل والآراء، وكيف تعددت وجهات النظر. ولا مندوحة من خوض الجدل نفسه في سياق البحث عن الاصول التاريخية للغناء السوداني.

إن وجود الغناء في كل المجتمعات البشرية، على مر الحقب والعصور والازمان، أمر تؤكده شواهد تتعلق بالديانات القائمة على الطقوس في إفريقية القديمة، ومصر الفرعونية. وقد شهد السودان القديم حضارات وممالك كان لها دور في إثراء الثقافة الوطنية ورفدها، غير ان نتاج تلك الثقافة السودانية لم يدركه التدوين. او إن هو دُوِّن فان خبراء الآثار واللغات الغابرة لم يهتدوا بعد الى فك طلاسمه.(4)

وكانت العناصر السكانية للسودان القديم تتكون اساسا من النوبة في شمال السودان، والبُجَة في شرق السودان، وهي قبائل حاميّة الاصل، والنيليون، وهم قبائل زنجية تعمر جنوب البلاد.

و«مما يؤرق الباحث في امر الغناء القديم انه لا يجد نصوصاً (غنائية) قبل فترة الفونج ، ومهما اجتهد وحاول فهو يجد صعوبة في هذا المجال» (5). ويرجح الباحثون ان الثقافة السودانية القديمة تأرجحت بين الثقافتين الزنجية والحامية، وما طرا عليهما من مؤثرات خارجية، وعلى رأسها «المؤثر المصري»(6). وثابت تاريخيا ان السودانيين القدماء في مملكة نبتة سجلوا اخبارهم باللغة الهيروغلوفية.

بيد ان اول لغة سودانية مكتوبة هي المَرَوِيَّة، التي وضعت في عهد مملكة مروي نحو العام 2000 ق.م. ويرفض بعض المؤرخين السودانيين منهج علماء التاريخ في تحديد بدء الحضارات بظهور المدن والكتابة، ويذهبون في ذلك الى ان الحضارة لم تقم في مكان في العالم في وقت واحد، ولا بسمات واحدة، «فلكل مجتمع انساني سماته المميزة، وظروفه التاريخية، والجغرافية، والانسانية الخاصة التي ترسم شخصيته المستقلة».(7)

فاذا تتبعنا اتجاه الربط والتأثر بمصر فسنفترض ان الغناء الذي عرفه المصريون القدامى - دينيا ودنيويا - إما انتقل الى غناء النوبيين (السودانيين) او اثر فيه.(8) غير ان ذلك قد يعني بالمثل ان الغناء المصري نفسه تأثر بغناء النوبة الذين زحفت بعض اسرهم المالكة صوب مصر وحكمتها.

وابلغ الادلة على ان المجتمع السوداني القديم عرف الغناء واحتك بحضارات اخرى عرفته ان الآلة الموسيقية الشعبية الرئيسية الموجودة لدى النوبة، وهي الطمبور، تسمى في اللغة النوبية كِسِرْ KISSIR ، ويعتقد ان الكلمة اخذت من اسم القيثارة في اللغة اليونانية KITHARA. واذا سلمنا بذلك فهو يعني انها دخلت السودان في عهد سيطرة البطالمة على مصر (332ـ30 ق. م.)، بل يعتقد بأن النوبيين ـ بحكم نشاطهم التجاري بين مصر وافريقية والهند وروما ـ نقلوا الطمبور الى اثيوبيا والصومال واوغندا وكينيا.(9)

واذا سلمنا بان «اول ما ادرك الانسان الغناء في المجتمعات البدائية»(10) بغناء المجاميع اثناء قيامها بعمل شاق، كقطع شجرة، او تشييد هرم، فلا بد ان الغناء كان موجودا في السودان في تلك العصور الغابرة. بيد ان القائلين بذلك يفترضون ايضا ان «اختراع النغم، ونظم الشعر، امور تحتاج الى وقت»، ولهذا كان الانسان البدائي الذي كان يعتمد على الصيد قليل الاهتمام بفن الغناء، ولكنه عندما عرف الزراعة التي لا تحتاج الى مجهود يستمر طوال العام، تهيأ له زمنٌ واستقرارٌ جعلانه «يفكر اكثر واكثر، ويبتدع الغناء والموسيقى، والرقص، وغيرها مما يكسبه متعة وترفيها».(11)

وطبقا لذلك التحليل التاريخي لم يعثر على اي ادلة على غناء السودانيين في عصور ما قبل التاريخ، لانه لم يكتشف للزراعة اثر في موقع قريب من مستشفى الخرطوم يعرف بـ «الخرطوم في العصر الحجري الوسيط» Khartoum monolithic ، كما انه لم يعثر على اثر للزراعة في آثار حضارة الشهيناب التي تبعد نحو ثلاثين ميلا شمالي الخرطوم الحالية.(12)

بيد ان الاهتداء الى الغناء وابتكاره ليسا بالامر الشاق الذي يحتاج الى مشقة البحث عن النار او صنع الفخار. ولا يعقل ان يعسر على السودانيين الاقدمين امر

الغناء في حين «ان مستوى الفخار والادوات التي عثر عليها هناك كان أعلى من مثله في البلاد الاخرى».(13)

ولا يعرف على وجه التحديد مصير الحضارات السودانية القديمة، واهمها ـ ثقافيا ـ الحضارة المَرَوِيَّة التي اندثرت معها اول لغة سودانية مكتوبة، «وترتب على ذلك ان الاحداث التي حصلت في عدة سنين بعد انتهاء هذا العصر غير معروفة».(14)

وليست ثمة معلومات جمّة عن الغناء في العهد المروي سوى القول انه ربما كان فنا فريدا اذا كانت جودة مستوى صنع الفخار معيارا للمقارنة. وندرك انه ربما تأثر واقتبس كثيرا من الفنون الفرعونية والاغريقية والرومانية. ومن عجب ان دولة مروي على عظمتها، وتفردها بابتداع اول لغة مكتوبة في البلاد، انمحت تماما من على ظهر الوجود، ولم يُتحقق من موقعها الا بعد ان عكف غارستانغ على حفر بعض التلال خلال الفتر ة من 1909 الى 1914.

ولا توجد كتابات ايضاحية عن رسوم وتماثيل عثر عليها في بلاد النوبة «لراقصين وراقصات ولاعبين على الآلة الموسيقية وضاربين على الطبول».(15) ويتساءل الوزير السوداني السابق أمين التوم: هل النيل مسؤول عن إنتشار فن الغناء والرقص بين قبائل الجنوب النيلية كما هو الحال في مصر وشمال السودان؟ ويرد على التساؤل بنفسه قائلا: «ربما كان ذلك كذلك».

ويصف التوم اهل مروي فيقول: عرف ان اجسامهم كانت قوية، وان نساءهم تميزن بالطول والبدانة والجمال، وقيل إن ثدي المراة المَرَويّة كان اكبر من حجم طفلها الرضيع. اما افراحهم فلم يكشف شئ منها بعد، ولكن وجود رسوم لآلات موسيقية يلعب عليها بعض الفنانين يلفت أنظارنا الى حقيقة ان النوبيين في مَرَوِي كانوا يمارسون الغناء، ويتبعه الرقص، في افراحهم واعيادهم. أما غناؤهم وأما

شعـرهم الذي كتب او غُنّي به فلا يزال سـرا في بطن اطلالهم»[16]. وبالطبع فإن هناك من يعـتقدون بأن فنـون الغناء والموسيقـى دخلت السودان عن طريق مـصر الفرعونية التي نجحت في استجلاب الآلات الموسـيقية من الحضارات الأخرى بفعل قوتهـا وثرائها. «وقد كانت الآلات الرئيـسية للموسـيقى قد انتشـرت في السودان كالربابة والطار والطبلة الإفـريقية، وهي الآلات التي يمكن صنعهـا من المواد المحلية من نبـاتات وحيـوانات. وقد كان لـلطبقـة الحاكمـة في نبتـة ومروي نفس الـفرق الموسيقية التي كانت لفراعنة مصر نسبة للإمكانيات المادية ولمكانة المعابد والطقوس الدينيـة بجانب البـلاط الملكي وأهميـة هذه الطقـوس الدينية التي كـانت الموسيـقى عنصراً هاماً فيه» (16/أ).

بعد ان دَرَسَـتْ حضارة مـروي أضحى السـودان مسـيحـياً (540 ـ1504م)، وقامت فيـه دولتان مسيـحيتان: الـمَـقرّة، في شمال السـودان، وعاصمتـها دنقلا العـجوز ؛ وعلَوَة في مـناطق النيل الازرق والجزيـرة في اواسط السودان، وكـانت عاصمتها سوبا. واتصل السودان آنذاك بالحـضارتين اليونانية والبيزنطية. وشملت اللغات التي كـانت مسـتخدمـة في البلاد عهـدذاك اليونانية والرومـانية والقـبطية والنوبية. وكثرت الكنائس وتعددت.

والارجح في هذا الجانب ان الغناء الديـني على الاقل كان معروفـا في السودان المسيـحي. ولا مراء في وجـود صلة قوية بين الكنيـسة والغناء، فـقد كـان القديس اوغسطين (354ـ430م) «يطرب للموسيقى ويؤمن باهميتها للدين»[17]. ولم اعثر على نص تاريخي يثـبت وجود آلة من قبـيل الاورغن في كنيسة سـودانية في ذلك العهد، خصوصـا ان هذه الآلة كانت شائعة في كنائس اوروبا.[18]. ومن المؤكد ان البيانو لم يدخل السودان آنذاك، إذ اخترع اصلا في اوائل القرن الثامن عشر .[19]

غيـر ان ثمة اشارة الى ان آلة الاورغن كـانت موجـودة في السودان في اوائل القرن العشـرين. وذكر السيد بدر التهـامي، وهو احد كبار الموسيـقّيين السودانيين،

انه شاهد الاورغن في مدينة واد مـدني، عاصمة الولاية الوسطى، في العـقد الثالث من القرن العـشرين.[20] ولا توجد أي وثـائق تتعلق بتـدوين موسـيقى الكنيـسة السودانية. ويرجع تاريـخ اقدم وثائق في السودان أصلا الى العام 795م، ويعـتقد انها تعـالج في الغالب موضوعـات دينية، وهي لم تنشر ولم تُعرف قـيمتهـا الفنية والتاريخية بعد.[21]

وذكر لي باحث سـوداني ان مكتبة احدى الجـامعات البريطانيـة تضم مخطوطاً نادراً لمدونة موسيـقية عثر عليها في دنـقلا العجوز[22]. ولا يعرف ان كانت تلك المدونة كتبت على الطريقة اليونانية لتدوين النوتة الموسيقية. وكانت الاخيرة شائعة منذ نحو العام 300 ق م، وظلت كذلك حتى فكرت اوروبا في نحو العام 800 م في اضافة عـلامات توضح الصعود والهبوط النغـميين في الميلودية الموسيقيـة. وشهد التدوين المـوسيقي تطورا كـبيـرا في القرن الميـلادي الحادي عشـر، ودخله تدوين الايقاع للمرة الاولى العام 1200م.

نخلص من هذا كله الى ان شح المصـادر الاثرية والتاريخيـة لن يثنينا عن الزعم بأن السـودانيين كانوا يغنـون. غيـر اننا سنُقبل بعـد أُفـول العصـر المسيـحي في السـودان على دلائل قوية على مـعالم تـراث غنائي سوداني بارز. اذ تدفق العـرب بأعداد كبيرة على بلاد السـودان عقب سقوط دولتيه المسيحـيتين، وانتشر الاسلام والتقـاليد العربية. بل تشـير الابحاث التاريخـية الى ان السودان عرف العـرب قبل ظهور الاسلام نفسه.

وتدل آثار حِميـرية عـثر عليـهـا في منطقة حـلايب، على الحـدود بين مصـر والسودان، على ان صلة العرب بالسودان تعود الى ازمان بعيدة سابقة لمجئ البعثة المحمدية [23]. تكمن اهمية ما سبـقت الاشارة اليه في ان اقوى الدلائل على وجود غناء سوداني، وشيوع آلات ايقاعية ووترية في السـودان، تنحصر اساسا في عهد

دولة الفونج. وسنعرض لذلك لاحقا. غير أن المهم ايضا أن غلبة الثقافة العربية الاسلامية على مقومات الثقافة السودانية لا بد ان تكون قد تمت على مدى عقود متصلة، وفي اطار عملية تمازج تدريجي «في بطء ويسر داما بضعة قرون»[24] اي بعد ان «حدث التزاوج والتلاقح» [25]

وهي اشارة الى معاهدة «البقط» التي وقعها عبدالله بن ابي السرح، الذي كلفه فاتح مصر عمرو بن العاص فتح بلاد النوبة، مع ملك المقرة في عاصمته دنقلا العجوز العام 652م (135 هـ). وهي تمثل «معاهدة للوفاق بين الاسلام والمسيحية»[26]. ويعتقد شيخ علماء السودان البروفيسور عبدالله الطيب المجذوب ان ابرام معاهدة البقط تم بإيحاء من الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، ثالث الخلفاء الراشدين، الذي كانت سياسته ألا تكون الارض الواقعة الى الجنوب من مصر «دار حرب»، وانما تكون «دار صلح». وربما كان ذلك احد الاسباب التي هيأت للاسلام ان يواصل انتشاره في إفريقية وسطاً وغرباً، بل حتى جنوب القارة.[27]

وسواء أكان العرب دخلوا السودان قبل ظهور الاسلام أم بعده، فنحن ندرك انه كان لهم غناؤهم الذي كان يجري في الجاهلية على الفطرة كالشعر، والمشهور منه آنذاك الحُداء والنشيد[28]، لكننا نفتقر، على كلّ، الى وجود شواهد تدون وقائع تلك الفترة ؛ بيد ان قيام مملكة الفونج (1504ـ1821م)، ثم قيام دولة الفور في غربي السودان (1650ـ1874م) يمثلان الارهاص الحقيقي لغلبة التراث العربي الاسلامي على عناصر الثقافة السودانية.[29]

وتكمن اهمية فترة سلطنة الفونج ـ عاصمتها سنّار ـ بالنسبة الى بحثنا في انها تمثل أولى فترات تاريخ السودان التي بلغنا منها أثر صوتي وخطي يدل على وجود غناء سوداني مستقل الملامح. وبالرجوع الى مخطوطة «كاتب الشونة»، لمؤلفها الشيخ احمد بن الحاج ابو علي ـ الموظف في صومعة الغلال في الخرطوم، وهو من

مواليد العام 1784 او 1785م. وهي تحكي اساسا اخبار ملوك الفونج حتى العام 1838م، يمكن العثور على نصوص قصائد فصيحة كانت تُغنى وتُنشد. ومنها القصيدة التي قيلت في مدح ملك الفونج بادي ابودقن:(30)

وأهد سلاما عطر الكون نشره

ألذ من الماء الزلال أو القطر

وأحلى وأهنا من وصال بلا جفا

وأغلى وأحلى منْ عقود الدر

هو الملك المنصور بادي الذي له

مناقب قد جلت عن العد والحصر

كذلك نلمس اثر وجود الغناء خلال تلك الفترة في السفر التاريخي العظيم «طبقات ود ضيف الله» الذي يؤرخ مُلك السودان - اي دولة الفونج - وماْ فيه من الأولياء الصالحين، وقد ألّفه محمد النور بن ضيف الله (1728_1809م). ويرجح محققه البروفيسور يوسف فضل حسن ان طلائع المتصوفة الذين قدموا الى السودان سعوا الى نشر وتعميق مبادئ العقيدة الاسلامية بطريقة مبسطة، أساسها اتباع منهج خلقي وتعبدي خاص، مع المداومة على قراءة أذكار وأوراد معلومة، «ويبدو لي أنهم سعوا إلى نشر التعاليم الدينية بالتلقين وباستعمال الطبول والترانيم في الأذكار الصوفية فحبّبوا كثيراً من العامة إلى طرقهم».(31)

ويكتسب كتاب الطبقات اهمية خاصة في سياق البحث عن أصول الغناء السوداني، ذلك انه اتى على ترجمة الشيخ اسماعيل الدّقلاشي الشهير بـ «صاحب الربابة» الذي كانت له مع علمه في الفقه والتوحيد، وشعره في مدح النبي (ص)، وصفات الاولياء، وكتابه عن الطريقة وآداب الذكر، «كلامات يتغزل فيها بمدح النساء مثل تهجة وهيبة، (وهما) مثل ليلى وسعدى في كلام المتقدمين».(32)

وكان صـاحب الربابة «أول ما تقوم علـيه الحالة ـ أي حـالة الجذب ـ يمشي في حوشـه ويحضر البنات والـعرايس والعرسـان للرقيص ويضرب الربابـة». وينبئنا صاحب الطبقات أن كل ضربة وتر على ربابة الشيخ اسمـاعيل لها نغمة «يفيق منها المجنون، وتذهل منها العـقول، وتطرب لها الحـيوانات والجمـادات، حتى ان الربابة يشمعونهـا في الشمس أول مـا تسمـع صوته تضـرب على نغمـته من غـير أحـد يضربها».

وكان الشيخ صـاحب الربابة رقيق الحاشية في شـعره الغزلي. فهو يشـبه ثغر معشـوقته «تَهَجَـةْ»، وهو اسم إناث شائع حتى اليوم في السـودان، باللبن الصافي الخالص البيـاض، كناية عن بياض أسنانها. وكان يعشق زوجة رجل آخـر يقال لها «هيبة»، وصف ثغرها في احدى قـصائده بأنه ناعم ولدن ورطب الملمس، وقال إنها تعجب الـناظر حين ترقص رقصـاً خفيـفاً مـتواصلاً، ثـم قال: «ياهَنَيّةْ مـن حَوَاها وقضّى غرضُو»... يالهناء من ضمها، ونال منها وطره.

وندرك من خبر صـاحب الربابة أنه قال قصيدة عندما علم أن زوج هيـبة خشي عليها منه، وانتقل بها الى مملكة تَقَلِي (شـرقي ولاية كردفان). غير أنه لم يبلغنا من شعـره سوى بضع أبيات أوردها صـاحب الطبقـات. وعلى الرغم من أن شخصـية الشيخ اسماعيل إمتزجت فيها عناصر الواقع التاريخي بعناصر الاسطورة، «بل هي هذا شـخصية كادت أن تتـلاشى منها العناصر الواقعـية تماما، وقد اسـتحالت إلى شخصية اسطورية خرجت من رحم الـثقافة أو من الخـيال الجماعي للأمـة» فإن استقراء هيكلها الداخلي كفيل برسم صورة للشاعر والفنان السودانيين.(33)

ومع أن الشاعر الدكتور محمد عـبد الحي أفاد من دراسة سيرة صاحب الربابة في رسم صـورة للشاعر السـوداني، إلا أن الشيخ اسـماعـيل بملامح شخـصيـته الاسطورية فنان شمولي، أو قل شـاملاً إن شئت: فهو ذاكر وعـابد، وعاشق فاسق

يحب امرأة رجل آخر اضطر الى النزوح بها الى بلاد اخرى لئلا تفتتن بمُحبِّها، وهو محبٌ أيضاً لأجواء الرقص، وأفراح العرسان، وهو أيضا مـقاتل جسور، وموسيقار عبقري تعزف ربابته أوتارها حال سماعها صوته مقبلاً نحوها.

ولو سلمنا جـدلا بأن شخـصـية صـاحب الربابة خـرجت مما سمـاه الدكتـور عبدالحـي «الخيال الجماعي لـلأمة»، فعلينا أن نخلص إلى أن السودانيين أمـة كانت تعـرف الغناء، والرقص، والربابة، والحب الحـرام. ويشـيـر صاحب الطـبقـات إلى شيوع آلة «الدّلّوكة» الايقاعية في دولة سنار المسلمة(34). ومع أن المحقق يعتقد في شرحه أنها ذكـرت في احد النصوص إما لتمـام السجع، أو للدلالة على ترف القوم الذي يعبـرون عنه بالضرب علـى الدلوكة،(35)، إلا أن ذلك الترفَ نفـسَه دليلٌ على وجود فنون إيقاعية وغنائية راقية بمعاييـر ذلك العصر، خصوصاً أن مجتمع سنار شـهد ضـروبا من التجـار الاقطاعيـين، ورجال الدين، وشـيوخ الطرق الصـوفيـة، والشعراء المادحين المجيدين (36). وحتى إذا كان استخدامها لتمام السجع فهو يعني انها كانت موجودة وشائعة كأداة للطرب والايقاع .(37)

والدّلّوكَة أسطوانة فخارية تنخرط قليـلا من الوسط ثم تستقيم، يُثبَّت جلد الغنم بالصمغ ويوضع على فـتحتهـا الكبرى، وقد تصنع فتـحتان أو ثلاث فتـحات على جوانبها للزينة وتفخيم الصوت الصادر عنها.(38) ولا تخلو مدينة في السودان من الدلوكّة، اذ تنتشـر في شمال السودان، ووسطه، وغربه، بـل حتى في جنوبه. ففي ملكال عـاش اعظم مطربي الغناء الشعـبي الذي يُؤدّى بالدلوكـة وهو الفنان الراحل عمر ادفريني.

وفي حالات كـثيـرة يرافق الدلوكة طبل صغـير يسـمى «الشَتَم»، يُطرق بعـصا صغيرة لزخرفة الايقاع. ويسمـى احيانا «شتم الدلوكة»، يصنع من الفخار، ويلصق عليه الجلد بالصمغ. وهناك شتم الصوفية، غير انه اسطوانة خشبية يشدُّ عليها جلد

من الطرفين بخيوط جلدية رفيعة، يقال لها سُيُور، مفردها سَيْر (39)، ويحمل هذا الشَّتَم باليسرى، ويطرق بسير من الجلد سميك يُحمل باليمنى.

ومع ان «الطبقات» لم يشر مطلقا الى طبول الذكر الصوفي، وأهمها: النوبة والطار، إلا أن ذلك لا يعني عدم وجودها في ذلك العهد الذي شهد وفود الطرق الصوفية الى السودان. وقد أشار محقق الطبقات إلى إنتشار التعاليم الدينية على أيدي الصوفيين بالتلقين والطبول والترانيم والأذكار الصوفية.(40).

ولعل وجود الدلوكة والنُّقَّارة في سنار(41)، والأخيرة أسطوانة تصنع من جذوع الاشجار بشكل شبه مخروطي وبأحجام متفاوتة، وهي الآلة الايقاعية الرئيسية لدى رعاة البقر في ولايتي كردفان ودارفور، غير أنها تصنع بشكل مختلف لأداء الأذكار والنقر في اوقات الحروب، يمثل دليلا على وجود غناء حي ربما لازمه الرقص.

وأشار الباحث الفولكلوري السوداني الطيب محمد الطيب الى أن الدلوكة توجد في معظم أرجاء السودان، وفيها طقوس وأعراف وتقاليد، فما يبدأ غناؤها إلا بالثقيل إيقاعه، ويُستَهلُّ دوماً بما يحض على مكارم الأخلاق. وسمعته غير مرة يترنم بأغنيات شعبية تؤدَّى رفقة إيقاع الدلوكة، وقد نسبها إلى عهد الفونج. وتعجّب الطيب محمد الطيب من أن سودانيين نالوا الأستاذية في علوم شتى في جامعات أوروبا، لا يطلبون شيئاً سوى أغنيات الدلوكة حين تتهيأ لهم فرص السمر، ولا يطربون إلا لها.

ويقول الطيب إن عامة السودانيين تعارفوا على أن الدلوكة التي تضرب من دون شتم إنما هي دلوكة البادية، أما التي تضرب ومعها الشَتَمْ «فهي من غناء سكان ضفاف النهر. والضرب الثقيل ينتمي الى قبائل الصعيد» .(42)

ويقول الموسيقي السوداني إسماعيل عبدالمعين إن أشهر غناء الدلوكة عهد ذاك كان يسمى «الدُّهُلَّة». وتختلف ضرباته عن إيقاعات غناء السيرة (43) والأفراح

الاخرى. ويقول إن هذا الايقاع الخاص يضرب لتعليم العروس السودانية ما يعينها على «تحلية بضاعتها لزوجها». ومن ذلك «التَّرْتَرَة»، أي حركة العروس تعرض جمال تقاطيعها على عريسها قبيل دخوله عليها .(44)

ولا يمكن القطع بأن ثمة أنماطاً غنائية محددة تعرف بها قبائل دون أخرى، غير أن الثابت أن غناء الدلوكة يُميَّزُ بعضُه عن بعض بالسرعة والبطء، أداءً وإيقاعاً. والتقليد الشائع في معظم أرجاء البلاد السودانية أن يبدأ المغني أو المغنية بلحن على إيقاع ثقيل يتدرج حتى يصل إلى خفيف سريع راقص.

ويقول الطيب محمد الطيب إن الاغنية الاستهلالية كأنما تغنى لتسمع سمعاً، إذ درج العرف على عدم نزول الراقصين والراقصات الى حلبة الرقص أثناء أداء الاغنية التي يُستَهلُ بها. ويكون عادة موضوعها تعليمياً تثقيفياً، كأن تحض على مكارم الاخلاق تأسياً بسيرة شخص تتناوله الأغنية بالمدح، أو أن يكون موضوعها رثاءً لكبير قبيلة أو شيخ عربان.(45)

ومن النصوص الغنائية «الدلوكية» التي تنسب إلى عهد الفونج هذا النص الذي ذكره الطيب محمد الطيب:

عيبْ الصبي كان كضبْ (46)
وزيَّ الكلبْ الضنبْ (47)
جِنياتْ الزمن البِشْرَبوا أم بَلْبِلْ (48)
وغرّاهم زمانُم وقالوا ما بِنقبَلْ (49)
والله كان تومي في زيْ الصقُر يقْدِل(50)
يفلِبْن الضحى ويمسك رُسَانة البِلْ (51)

غير أن مراجع أخرى تشير الى أن اقدم نص غنائي يؤرخ تلك المرحلة من تاريخ بلاد السودان نشيد لم يبق منه سوى بيت واحد، ويقال إن مقاتلي الفقيه الديني بدوي ابو صفية البديري - نسبة الى قبيلة البديرية في غربي السودان وشماله -

كانوا يتـرنمون به أثناء سيـرهم من الابيِّضْ، عاصـمة ولاية كـردفان الغـربية، إلى جبال النوبة لتأديب أهلها الذين كانوا قد أغاروا على عرب كردفان. يقول البيت:

نِحْنَ قبيلْ شِنْ قلنا

قلنا الطير بَياكُلنـا

اي أننا لن نبـالي في سبـيل ما قلناه حـتى إذا قُتلنا ونهـشت الطيور الجـارحة جثثنا. وينسب هذا البيت الى مرحلة متقدمة من عصر الفونج، إذ يعتقد أنه قيل على عهـد الملك بادي أبو دقن الذي حكم سنّار من العـام 1645 الى 1680م.(52). وقد تحول النشيد الى مارش عسكري معروف في موسيقى الجيش السوداني.

ومما نسب الى عصر الفونج أيضا أغنية معروفة تسمى «ياحليل موسى»:

حليلْ موسى يا حليلْ موسى

المُهر أبْ رَبَت ما عاد بِشدُّو

والعَتل أبْ زَبَنْ ما عاد بِهِدُّو

حليل موسى من نهارْ وِلدو(هـ)

على كوكب الدّرق رمضو(هـ)

صدق موسى أسالو الضّاقو(هـ)

حليل موسى يامرار عِنُّو(هـ)

حليل موسى يامجال سِنُّو(هـ)

بتلقاهُ في المَلَمْ حَندَاسْ

بتلقاهُ لـلجـلاليب راسْ

بتلقاهُ في الوكّر خلاّسْ(ص)

وكيف يجري ودْ عُزازْ النّـاس

تـقــول يـادوبـا يـا موسى

عَجَل مشى للأمُّو جـامـوسـه

بتـلـقـاه فــي عــجـاجـاتــِنْ

بــتــلـقـاه في عـقـابـاتـِنْ

بتلقاه في الكُجَرْ بالليل

بتلقاه في عَجَاجْ الخيل

إن مُتْـنا فوق اسامـينا

وان عِشْنا مِنو البَلاقـينا

تـرا الليلة ما بـشوف فـاقــة

والحـربة فـوقـنــا بـرّاقــة

إن مـتـنـا الـكِـفــِن طـاقـة

وان عـشـنـا لـلرجال عـاقــة

الـليـلـة مـا بـشـوف حلــّة

والـدنــيا فـوقــنـا مِـنـجلّة

إن مـتـنـا فـي سـبـيـل الـله

وان عـشـنا لـلرجـال مَـلـّـة(53)

ويؤدي الطيب محمد الطيب هذه الاغنيـة بلحن يقول إنه ظل متداولا على الألسن منذ عهـد الفونج، وتناقلته كل القـبائل على حد تعـبيره. ولا ندري كـيف تحقق من ذلك. ويقول إن الناظمـة هي فقّوسة، جـارية موسى ود جِلي. ويخلط كثـيرون بين رثاء فقوسة لسيدها وما قيل على القافية والروي نفسهما في رثاء موسى أبو حِجل الذي كان شاعراً وفارساً غير أنه عاش بأخرة، وكان من صناديد المقاومة السودانية ضد جيش الاحتلال البريطاني العام 1898م.

ومن النصوص الغنائية الاخرى التي تنسب الى عصر الفونج نشيد حماسي يقول:

جاليينْ الكَرَسْ

وراكبين التَّرَسْ

حربا مالي دَسْ

وطعنا كُلّو رَصْ

حاقبين السَّنــِينْ

وراكبين السمين

حربا مافي لِـيـن

لا طول السنين (54)

قصارى ما بوسع المرء أن يستـخلصه من البحث في هذا الجانب أن دولة سنار (الفونج) شهدت تمام غلبة الثقافة العربية على طبائع الحياة في بلاد السودان. ومع أن العرب دخلوا السـودان قبل ذلك بكثـير طبقـا للدلائل الأثرية والتاريخـية (55)، وعلى رغم أن العـربية غدت اللغـة الرسمـية لمملكة دنقـلا العام 1313م (56)، فإن ذروة الهجرة العربية إلى السودان حـدثت إبان حكم المماليك لمصر في القرن الثالث عشر (57). وكانت الـعرب تعرف آنـذاك الغناء وتحذقـه، ولم تكن مكانة الغناء في الجاهلية أقل من مكانة الشعر آنذاك.(58)

الأرجح أن العـرب دخلوا الـسـودان بشـتى صنوف الغناء التـي كـانت لديهم، فالمهاجرون الذين قـدموا من ناحية الحجاز جاؤوا من بيئة كـان غناؤها مسرفاً في اللهـو والمجـون والخـلاعـة، وذلك لما كـان عليـه أهل الحـجـاز من رخـاء وترف. والمهاجـرون من الشام مـن الأمويين (59)أتوا بغناء «عـربي بحت، فيـه كثـير من التحرز والعفة»(60). والقادمون من مصر أتوا أصـلاً من بلد نبغ شعبها في الغناء والموسيقى قبل أكثر شعوب الحضارات القديمة.

والأرجح أن العـرب لما دخلوا السودان واسـتقـروا فيه وجـدوا غناءه خمـاسي الطابع، زنجي الإيقاعات، يُؤدَّى بلهجات قبلية محلية مختلفة أو ربما بلغات سودانية قديمة كالنوبية والتَبَداويّة. وكانوا يجمـعون قِيَانَهُمْ وإمَاءَهُم ، ويصنعون لهن كلمات عربية ليُلْـبِسْنَهَا موسيـقاهن الخماسـية. وكانت ظاهرة الجواري والمغنيـات شائعة ومعروفة في مجـتمعات العرب منذ ما قبل ظهور الإسـلام. وفشا أمرها في مراحل لاحقة من تطور الدولة العربية الاسلامية.

كـانت عادة تملّك القـيَان والإمَـاء متـفـشيـة في السودان أيضــاً، وربما لا تزال تاثيراتهـا مستمرة وملمـوسة في المجتمع الحـضري في أرجاء مختلـفة من البلاد. وللشاعر الشعبي العظيم الحردلو أبـيات شهيرة ينشدها المطرب عبدالكريم الكابلي، قالها الشاعر في شيخوخته، بعدما انحسر عنه البصر، وطعن في السن. كان يرافقه أخوه عبدالله، حين أقبلت حسناء لتحييهما، ولما هَمَّت بدخول خيمتهما، خلعت نعليها ـ كعـادة الإماء (السراري) حين يدخلن على أسـيادهن ـ وحيـتهمـا ثم مضت إلى شأنهـا. فســأل الحردلو أخاه من تكون تلك الحـسناء، فقـال عبدالله فـي استفـهام إستنكاري: أدهـمتك الشيـخوخة؟ إنهـا فلانة بنت سـريّتك ضَـوّة. فأنشـأ الحردلو يخاطب اخـاه : حتى أنت أدركت ان الحال تـغيرت بي، من كـبر وإنحسـار بصر؟ ووصف جمال الفـتاة بأن من يراه يُقْسِمُ بأن «ضوّة» تركت وراءهـا خليفة. وأهاج ذلك شجـونه فتذكر عـهده مع ضوّة التي ينبئـنا بأن جسدها كان غـضاً لدناً يجلب الدفء من زيفة البرد.(61)

وقيل ان محمد احـمد عوض الكريم أبو سن (1830ـ1917) لُقِّب الحردلو لحدة طبعه، وقيل غير ذلك. ويرى بشرى أمين أنه «ليس (هناك) من يجادل أو يتشكك في أن الحردلو يعـتبر أعظم شاعـر شعبي سـوداني معروف ظهر في السـودان قديماً وحديثاً على الإطلاق حتى الآن»(62). يقول النص الأصلي بالعامية:

حَـتْ عبدالله شاف الحال معانا ضعيفـة
ما قال ضَوَّة خـلَّت فـي عَقَـابها خـليـفـة
الضايقِين لَماها قالوا إن حلّفونا حَليفَـة
حلــوة ولـيـنة يِدْفِـي جِـليدًا من الـزِّيـفَـة

غـير أنه ليس ثمـة دليل قاطع على بـدء قيـام العرب بتـعريب الغناء السـوداني الإفريقي الخماسي أصلاً. لكن الدراسـات المتاحة عن تاريخ دولة الفونج تنبئنا بأنه كان للمرأة دورٌ كبـيرٌ في المجتمع(63). ويقول محـمد بن عمر التـونسي في كتابه

«تشحيذ الاذهان بسيرة بلاد العرب والسودان» ـ الذي يدون فيه وقائع زيارة قام بها الى دارفور ـ إن المرأة هناك كانت تحضر حلقات الذّكر الصوفي، وتنشد والنساء وقوفٌ خلفاً، وقد ينشد رجلٌ والنساء يستمعن كبقية الرجال.(64)

وإذا سلمنا بِقِدَم تقاليد وطقوس الزواج التي إمتزجت فيها عادات أُخذ بعضها من العرب، ومن المسيحية، ومن الوثنية الزنجية الإفريقية، فإننا نخلص إلى أن المرأة لا بد أن تكون قد قامت بدور كبير في صنع الغناء. ذلك أن الزواج ظل منذ القدم مؤسسة اجتماعية لها عاداتها وطقوسها المتوارثة، وكانت على الدوام مصحوبة بالغناء.(65)

ويُلاحَظ أن المجتمعات المتخلفة ظلت في عداء تقليدي مع المغنين من الذكور، ويصل الأمر أحيانا إلى رميهم بالتخنث والميوعة. ولا ندري إن كان ذلك يعني أن تلك العقليات كانت ترى ضرورة ان يكون الغناء وقفاً على الإناث. وأيا كانت الاجابة عن ذلك، فهي تنم عن أن النساء مغنيات منذ القدم. ولا نرى ما يمنع أن ينسحب ذلك على السودانيات في ذلك العهد القديم.

ويعتقد جمعة جابر أن ألحان الطرق الصوفية كانت سائدة، ومن ثم فهو يرى أنها «أثرت على الغناء الحديث»، وأفضت إلى ما سماه «البدايات الاولى للغناء والموسيقى» في البلاد.(66) ويصف قرشي محمد حسن «المدحة النبوية» بأنها أغنية شعبية،(67) مما يعني ضمناً أنها وجدت غناءً غير ديني سابقاً لها فتأست به حتى صارت أغنية شعبية قائمة بذاتها.

ويتساءل قرشي محمد حسن : من أين تُرى استقت المدائح ألحانها الغنائية؟ وهل كانت مستقلة بلحن يبتكره ناظمها او منشدها؟ أم أنها نظرت إلى لحن الاغنيات القديمة وأخذت منه؟ ويخلص ـ بعد مساءلة رواة ثقاة، وإثر درس وتنقيب في تراجم الشعراء المدّاحين ـ إلى «أن ألحان الأغاني أقدم منْ ألحان المدائح».(68)

ويقرر «أن الإنسان السوداني بدوياً او مدنياً عرف الغناء قبل أن يعرف المدحة، فالاغنية هي التي ترافق الإنسان في مرحلتي الصبا والشباب». ويعزز حجته بالقول إن غالبية شعراء المديح ومنشديهم «كانوا في ميعة شبابهم مغنين وشعراء أغنية، يتغنون بالجمال في الإنسان، وفي الطبيعة، ويترنمون عزفاً على أضلع الربابة». ولا ندري إن كانت الربابة المعنية إشارة الى العهد السناري، أم أنه يقصد بها العهد التركي الذي تلاه (1821ـ1885).

والارجح أنها إشارة الى العهد التركي الذي يطلق عليه في السودان «التركية السابقة»، إذ إستشهد بقصائد كتبت في تلك الفترة، وأبرزها أبيات صاغها شاعر المديح «صائغ الجريف» الذي ينتمي إلى قبيلة البديرية في شمال السودان. قيل إن صائغ الجريف كان معجباً بألحان مغن مشهور في بلاد الشايقية يقال له «حسونة»، وذكر في قصيدة له إعجابه الصريح برواية حسونة ونهجه في الغناء.. «صحبنا رِوايتُه فوق نَهَجُه إتِّكينا».

ويشير قرشي أيضا إلى أن بعض شعراء المديح يبتكرون ألحاناً لمدائحهم يفتنّ بها المادحون والمنشدون فيجارونها. ويشير إلى أن شاعر المدائح قدُّورة ود جَبور أحدث تنوعاً في ميلودية «المدحة»، وإيقاعها الذي أضحى «يبدأ ثقيلاً ينساب مثل الموال ثم يتحول في منتصف القصيدة إلى لحن خفيف». ويزيد أن ألحان المدائح فيها الثقيل والمتوسط والخفيف، مثل ألحان الاغاني تماما، «كما أن القاعدة في طرق انشاد المدائح مثل طرق الاغاني مع إختلافات شكلية لا تفصل نهر المدائح من نهر الاغاني كثيرا».

ويذهب قرشي محمد حسن إلى أن نقيض ذلك حدث أيضا، إذ تأثرت الأغاني بألحان المدائح النبوية والصوفية، غير أنه يتمسك بأن «الأغنية السودانية أقدم وأعرق تاريخا من فنون المدائح، وليس صحيحا أن الأغاني قد تأثرت بألحان المدائح بل العكس هو الصحيح».(69)

ومع أن قرشي لم يحـدد فترة زمنيـة بعينها، إلا أنه يوغل - على مـا يبدو - في المرحلة التي سبقت التركية عندما يقول إن التصفيق الذي رافق المدائح كان يرافق ما سمـاه «الاغنية السـودانية القديمة». ولعل الإشـارة إلى هيام المادحين بالجمال في الطبيعة والناس أمر آخر يزيد تغليب الظن بأن السودان السناري كان بلاداً مغنّية.

ويلج البروفيسـور عثمان سيد أحـمد اسماعيل - وهو عميـد سابق لكلية الآداب في جامعـة الخرطوم، ومؤرخ سوداني معروف - الجـدل التاريخي في هذا الجانب فيـتسـاءل: هل نبع المديح نفسـه من الذكر الصـوفي المعروف في الـسودان؟ أتراه سـبقـه أم لحقـه أم عاصـره وجاء مـعه؟ ويخلـص إلى أن الظاهرتين تلازمتـا عند الجماعة المسلمة كلها، وبما أن الإسلام عم السـودان في فترة لاحقة لظهور حركات التصوف وانتشار مـدح الرسول (ص) فذلك ربما يعني ان «تكون هاتان الظاهرتان، الصوفية والمديح، قد دخلتا السودان معاً» .(70)

ويعتـقد ان المديح التـقليدي الكلاسـيكي كمـديح البرعي والبـوصيـري، «مديح العلمـاء، مـديح الانشـاد»، هو الذي دخل البـلاد اولاً. وهكذا كـان على رواد المديح السوداني «ان يأخذوا وقتـاً يستمعون فيـه لذلك النوع من المديح وللقرآن والحديث والسيرة ثم يهـضموا كل ذلك بعد ان يفهـموه ثم ينفعلوا به ويتفاعلوا مـعه بعد أن يتأثروا به، ثـم من بعد ذلك ينطلقون فـي التأليف والانشاد مـتأثرين في عـرضهم بذكر الطرق الصوفية وأدواتها».

ويشيـر البروفيـسور عثـمان سيـد أحمد إلى أن «المديح أوسع إنتـشاراً لأنه لا يرتبط بتنظيم، أو مكان أو زمان أو وجود طبـقات أو أصناف معينة من الناس (...) وأسلوب المديح مبـاشر وبليغ وشـديد التأثير علـى سامعـيه». ولا شك في أن هذه إشارة إلى أداء المادحين، وطرائقهم في التغني بقصـائد المديح النبوي. ويشير أيضاً إلى أن «المادح بلا شك يتـميـز بطريقـة خاصـة به في العرض والأداء أو بمدرسـة

خاصة في أسلوب النظم وتراكيبه، وبحوره وتشابيهه ومحتوياته مما يعكس ذاته وخلفيته المحلية».(71)

وقد أشار الشاعر والمسرحي السر أحمد قدور في عموده الصحافي الشهير «أساتذة وتلاميذ» الذي تنشره صحيفة «الخرطوم» إلى أن الفنان الراحل الحاج محمد أحمد سرور مبتدع الغناء الحديث الذي يسمى «حقيبة» أجرى كلمات أول اغنية وضع بها أساس الاغنية «الحقيبية» على لحن أنشودة صوفية تنتمي إلى الطريقة القادرية. وهو أمر مهم لا بد من الاقبال على بحثه ودرسه.

ويرجح الدكتور أحمد إبراهيم عثمان في أطروحة حصل بها على الدكتوراه من الجامعات الاميركية عن فنون المديح النبوي في السودان «أن شعراء المديح تأثروا بالإيقاعات السائدة للأغنيات العلمانية في عصورهم»(72). وأشار الى ملاحظة الدكتور عبد المجيد عابدين أن شعراء الصوفية إعتنوا عناية شديدة بإيقاع قصائدهم، بل كانوا مضطرين أحياناً إلى إضافة أصوات منغمة أو كلمات عامية أو حتى لتغيير أصوات بعض الألفاظ ليطابق ذلك الوزن والإيقاع(73). وهي نقطة مهمة ربما أنارت لتفسير ظاهرة الإمالة في النطق عند المغنين القدامى وبعض المحدثين كالفنان عثمان حسين. إذ العرف الغنائي الشائع الإمالة لتسهيل مد الأحرف، كأن تنطق نهاية كلمة «حبيبي» كما في نهاية كلمة WAY الإنكليزية. وربما تأتّى ذلك أصلاً من شيوع قراءة أبي عمرو الدوري للقرآن الكريم، خصوصاً في شمال السودان وغربه. غير أن العلامة السوداني الشيخ بابكر عبد الله إبراهيم يرى أن هذه الإمالة في الغناء «أملتها ضرورات التلحين وهي ليست من القرآن بحال، لان الإمالة في التلاوة تحصل دوماً للألف المفتوحة فتخفضها، سواء أكان ذلك في الإمالة الكبرى الشائعة في قراءة أبي جعفر وحمزة ووَرْش، أم الإمالة الصغرى التي ترد في قراءة أبي عمرو الدوري» .(74)

وينبّه الدكتور عثمان الى «أن التقليد الأدبي الشفوي في المجتمعات السودانية، سواءٌ أكان دينياً أو علمانياً، منسوجٌ على منوال تقليد واحد. ثمة تبادل مستمر بين الأدب الديني الشفوي والأدب العلماني، مثلما هي الحال بين الأدب الشفوي والخطي. فمن ناحية تقليدية يسمى الشاعر «راوياً»، وتسمى القصيدة «رواية»، مما يعني حرفياً أنها يجب أن تروي غلّة الصادي وتطفئ ظمأه». ومن الجوانب المهمة التي نبه إليها الباحث «أن المديح في سياق قبوله لدى أفراد المجتمع يكون مناهضاً للغناء، ولا يمكن لأحد أن يطلب من مادح أن يغني له، بل ممنوع قطعياً في المناسبات الدينية أن يقال للمادح «غنّايْ»، أو أن يوصف مديحه بأنه غناء». وذكر أنه يقال أن المادح «أنشد»، ويسمى المديح «إنشاداً»[75]. والواقع أن هذه الجوانب - بنظري - من الأسباب الرئيسية التي جعلت معاملة المجتمع السوداني في فجر نهضته الأدبية والفنية الغناء والمغنين بإعتبارهم «صياعاً وصعاليك». وتزخر كتب أداب المديح بالعديد من القصص التي تشرح كيف تحول المادحون الكبار الرواد من مغنين علمانيين إلى مادحين. ومن ذلك قصة المادح الشهير حاج الماحي في ديار المناصير (شمال السودان)، عندما زار القرية فقيه صالح، فعرج على أم الماحي، وطلب منها كوب لبن (حليب). فشرب منه، وترك لها بقيته، وأمرها أن تقدمه الى ولدها مع حفنة تمر، ففعلت. فشعر الماحي بأن جسمه بدأ يرتعش، وأن بدنه يهتز، فقام على الفور ليحلق شعر رأسه، ويكسر «طمبوره» (آلته الموسيقية). وثمة قصة مماثلة عن المادح ودْ نفيسة، وكيف تحول في لحظة من مطرب الى مادح. ويتبع ذلك بالضرورة النظر إلى الغناء نظرة دون المديح.

هذا؛ وعلى الرغم من أن المجتمع السوداني كان تقليدياً ومحافظاً بوجه عام، ككل المجتمعات الاسلامية، إلا أن بعض قبائله كانت تحترم الحب العذري، وتتيح للنساء هامشاً كبيراً من الثقة والحرية، الأمر الذي نفترض أنه لا بد أن يكون مواكباً لانطلاق ملكات التعبير عن الحب من شعر وحداء وفروسية وتهندم.

ويشار في هذا الجانب إلى أن إحدى قبائل غرب السـودان ترعى تقليداً إجتماعياً يسمى «الحَضْنْ»، يتلخص في «أن المرأة تسمح لمن أعجـبها من الرجال أن يحضنها، أي أن ينام مـعهـا على طهـارة حـتى يتزوجـهـا، أو تتزوج بـغيـره، وأهل المرأة لا يعترضونها. أما إذا وطئها فتُرذَلُ هي ومعشوقُها».(76)

هناك أيضاً نقطة مهمة ربما كان لـها تأثيرها في النظر إلى المشتغلين بفنون الغناء بازدراء وعدم توقـير، فالملاحظ أن كثـيراً من الذكور من مطربي الغناء بمصاحـبة آلة «الدّلوكة» الإيقاعية كـانوا إما من «المخصيين» أو «المخنثين». والأرجح أن هذه الظاهرة موروثة مـنذ دخول العرب إلـى السودان. غيـر أننا لا نستطـيع أن نتجوّز لـنقول إن إخصـاء الموالي والعبيـد الذي كان شائعـا لدى قبائل الـسودان العربيـة إنما كان يتم بسبب الغناء. لأن ظاهرة الإخصاء قديمة. ويقول المؤرخون الاوربيون إنها إنتقلت إلى أوروبا في القرن السادس عشر، وكان الأروربـيون يخصون الغلمان ذوي الأصوات الحسنة حتى لا يذهب حسن أصواتهم. ويسمى صوت المغني المخصي CASTRATO في علم الموسيقى وهو أحدّ أصوات الغناء الأوبرالي والكنسي.(77)

بيد أن الحديـث عن وجود غناء في العهد السنّاري السـوداني لا ينبغي أن يكون مدخلاً للإغـراق في توهم وجود مقومـات متطورة للأغنية تُداني شكلهـا المعاصر. فعلى الرغم من أن التـراث الشعبي السودانـي يزخر بمئات القصـائد التي قيلت في المدح النبوي والصـوفي بالعربية الفصحـى فإنها لم تكن ذات بال من حيث مـعايير الصناعة الشعرية.(78)

والأرجح أن تلك القصائد الفصـيحة لم تُنشأ غالباً إلا بُعيـد عصر الفونج، إذ لم يكن الشعـر الفصيـح قد تقوى حـينئذ على نظم القصص. إن أوضـح ملامح الغناء السوداني يرتسم في عهد التركية السابقة الذي يبدأ بدخول جيش إبراهيم بن محمد على باشا السودان العام 1821 وينتهي بسيطرة الدولة المهدوية على مقاليد الامور

في البلاد العام 1885. والحديث هنا عن سودان دخلته مظاهر الحضارة والمدنية من طريق الأتراك والمصريين الذين إحتلوا البلاد. وقوي ساعد الطرق الصوفية، ونمت الخرطوم وبرزت عاصمةً للبلاد، ودخلتها العمارة. وشجع الأتراك جاليات عربية عدة على الهجرة إلى السودان، وكثر بالمثل عدد السودانيين الذين يتجهون إلى مصر للتحصيل في الأزهر الشريف.

وكان لتزايد عدد الرحالة والمستكشفين الاجانب أثر كبير في تدوين العادات الأنثروبولوجية والفولكلورية السودانية. ومن أول ما بلغنا من غناء تلك الفترة خبر «مهيرة بنت عبُّود» وهي فارسة شايقية تولت تحميس أهل قبيلتها «الشايقية» للصمود في وجه قوات محمد على باشا .(79). ومما بلغنا من غناء مهيرة:

غنّيت بي العديلة لي عيال شايِق
البِيكسُو الضّعيفة وبِلحقوا الضّايِق

يقول المطرب السوداني عبدالكريم الكابلي في شرح هذا البيت: «نحن في السودان إذا كان الشخص منّا مقبلاً على سفر نودعه بكلمات من بينها عبارة إن شا(ء) الله عديلة، أي خطوة مباركة تعود منها بالسلامة. وهذه (كانت) تتحدث عن حرب، سفر ربما لا عودة منه، فلا أقل من أن تتمنى لقومها هذه الأمنية الطيبة. ولماذا تتمنى لـ «عيال شايق» ـ الجد الأكبر لقبيلة «الشايقية» ـ عديلة الإنتصار؟ لأنهم يقومون بكساء المرأة الضعيفة، وينجدون من ضاقت به الحال». (80)

وقالت مهيرة تستنفر ذويها:

الليلة إستعدوا وركبوا خيل الكرُ
قدّامُمْ عقيد بالأغر دفَّرْ
جنياتنا العزَازْ الليلة تتنبَّر
يالباشا الغَشيِم قولْ لي جَدَادَك كَرْ

وتعني أنهم ركبوا خيل الكر يتقدمهم عقيد جيشهم، أي قائدهم، على ظهر فرسه الأغر المندفع إلى الامام. وتقـول إن أبناءنا الأعزاء يفاخرون بشجاعـتهم ويتباهون، فلتطرد دجاجك أيها الباشا الذي يجهل طبع أبناء قبيلتنا.

وإبان هذا العهـد اكتست ملامح الادب العـربي في السودان وجهاً مكتـملا، من حيث النـظم الفصيح، وظـهور أساليب الكتـابة البديعـة. إذ بعدمـا اكتـسح الجيش الغازي قبيلة الشـايقية في شمال السودان، وألحق بعد ذلك هزيمـة بقبيلة الجعليين، توجه صوب سنار. هناك كتب إليه القـائم بأعمال السلطان، وكان يدعى وَدّ الفضل، قائلا: لا يغـرنّك أيها الأميـر إنتصارك على الجـعليين والشايقيـة، فاعلم بأننا الملوك وهم الرعـية، وأن سنارنا لمحـميّـة بصوارم قواطـعَ هنديةٍ، وخيـولٍ جردٍ أدهمـيةٍ، ورجالٍ يقيمون الليل بكرةً وعشيةً».

وهي قطعة نثـرية تنبئ عمـا بلغته رفـعة التعـبير الادبي في الدولة السـودانية السنارية. ومما يتداوله الرواة من أخبار تلك الفترة خبر الـشاعرة شَغَبَة المرغومابية ـ نسبة إلى المرغوماب من قبائل الجـعليين ـ تحث ابنها حسين على خوض ساحات الوغى:

يا حسين أنا امـك وانـت مـاكْ ولـــدي
دقنك حَمّسَت جلـدك خَـرِشْ ما فـيـه
بِـطـنك كَرَّشَـت غَـيَّ البـنـات ناسيه
لاكْ مطعونْ لسانْ الطيرْ تفصِّد فـيـــه

تقول له إنه ليس بولدها إن مات وجسـده خال من الخدوش او من طعنة الحربة المسماة لسان الطير. وبعدما اشترك حسين مع زوجها «ودّ دِقلِش» في المعركة وقُتلا انشأت تقول:

نــــوح مـــن دا الــــخــــراب
تـــانـــي نـــوح مـــن دا الــخـــراب

عجب عيني بياكلن فيهو الكلاب
ود دقلش مَيّحْ من الركاب
ودا كُلُّو أخير من قولة
جفلوا المرغوماب

إنها تنوح من هذا الخراب الذي حل بها، وتنوح وتتعجب أن ترى ابنها، قرة عينها، وفلذة كبدها، تتناوشه الكلاب المهاجمة، وزوجها الغارق في دمائه. لكنها مع ذلك ترى أن ذلك الخراب كله خير من أن يقال إن رهطها ـ «المرغوماب» ـ هربوا وولوا الأدبار.

وراج عهدذاك غناء المرثيات التي تسمى «مناحات» في السودان. وتتميز «المناحة» السودانية عن قصائد الرثاء العربية الأخرى بأنها تلج باب الرثاء والندب من باب الحماسة والتشجيع والفخر، ويكون الخطاب في هذا النوع من النظم بالفعل المضارع كأن المرثي لم يمت.(81)

ومن أشهر المناحات التي قيلت في ذلك العهد، وخلدها الغناء قديماً وحديثاً في وجدان السودانيين مرثية الشاعرة بنونة بنت الملك نمر زعيم قبيلة الجعليين في رثاء أخيها عمارة الملك نمر الذي توفي على فراشه، وهي ميتة يعدها الجعليون سهلة. «وهذا من العادات العربية القديمة، فعندما يموت الفارس على سريره تبكي النساء، ويذرن الرماد على رؤوسهن. أما إذا مات في ساحة الوغى فلا بكاء ولا عويل. وهي نفس العادات العربية القديمة».(82)

قالت بنونة لأخيها إنها لم تكن تريد له الموت السهل الذي يذر فيه الرماد على الرؤوس، إنما كانت تريده أن يموت في «يوم لقاء» لكيما تتوشح بدمائه. وقد رأيت أن من السداد أن اثبت نص المناحة هاهنا، خصوصا أن السودانيين تناقلوها من حنجرة مطربهم الكبير عبدالكريم الكابلي. غير أن الراوية الذي إعتمدته في تدوينها هو الأديب الإذاعي الراحل المبارك إبراهيم الذي كان له دور كبير في الإعتناء بفنون الغناء(83). هاهو النص مع شئ من شرح:

مُو هو الفافنوسْ مُو هُو الغليدْ البوصْ
ودّ الملكْ عريس خيلاً بِجَنْ عَرْكُوسْ
احَيْ عليه سيفو البِحِدّ الرُّوس

تصف أخاها بانه ليس الهزيل الضعيف (الفافنوس)، ولا هو البدين المجوف كالبوص ذي المظهر الجيد لكنه خاوي البطن. وتعتز بأنه ابن ملك (مك)، وعقيد: فارس، وعقيد القوم هو رئيسهم الذي يتقدمهم في الهجوم. وتتحسر على سيفه الذي كان حدّادا للرؤوس، كناية عن الشجاعة. ويخطِّئ المبارك ابراهيم الكابلي الذي يقول «عريس خيل» بدلا من عقيد الخيل. ومن عجب ان كابلي نفسه يبقي على كلمة عقيد في ابيات مهيرة بنت عبود التي تقدم ذكرها.

وا أسفا عليك ياالفارس التَّغَيَان
يا اب سيفا على كبد الجفير قَرْمان
ودّ العزّتين: ناسْ بانَقا وسلْمان
حوضة اولادْ نِمِرْ، فرسان وِلادْ عَرْمان
إنْ ورَدنْ بِجيك في اول الواردات
مَرْنا مُو نَشيط ان قبلَّن صادّات
الاسد النتّر قَمْزاتو متِطَابقات
بِعرِض فوق ضُهُور القُمَّد الفارْدات

إن وردت الخيل ساحات الوغى فهو يأتيك في مقدمها، وهو ليس بهيّاب ولا جبان، فالحرب كر وفر، إنه الأسد بزئيره. ويخطِّئ المبارك ابراهيم الكابلي الذي يقول في الأغنية «أسد بيشة» نسبة إلى مدينة بيشة المعروفة في الجزيرة العربية. ويرى إبراهيم أن أسد بيشة تعبير أدبي خاص يستدعي أن تكون الناظمة مطلعة متعلمة، ولم تكن بنونة بنت الملك نمر كذلك.

فوق كوفيتك الخودة أم عصا بولاد
درعك في الشَّمِشْ زيّ ام لهيبْ وقّاد

وسـيـفــك مـن سقـايـتـو إتـعــجـَّب الحــدَّاد
وقارحك غيـر شَـكَّـال ما يِـقـربـوا الـشَّـدَّاد

تضع فوق عمامتك (كوفيتك) خوذة فيها قطعة معدنية تحمي الوجه من ضربات السيوف مصنوعـة من الفولاذ، وكان يُصهر في جبـال النوبة آنذاك. والشمش قولة في الشمس، وفي وصف سيفه رواية أخري تقول «تعَّبْ الحدّاد» أي أن صنعه أنهكه وأدهشه. والحصان الصعب لا يوضع السرج على ضهره اذا لم يشكل.

زام أسد ابْ كـدادْ بـيــن الكَـديـنْ والـلُّوسْ
وفي وكْت الضحى منَع الخُلوق ما تـكْـوسْ
جـمْـرو نار فـي عـيـنو وضــوافــرو المُـوس
أبْ رِسوة البِـيـسُوق من قُـصَّـتو الـنامـوس

أب كـداد شجـر بَرِّي. بين الكدين واللوس أي بين سـفح الجبل والجـبل نفســه، تَكُوس: تخـرج للبحث عن الأرزاق والمعـيشة. عـيونه مـحمـرة: كالجمـر، كناية عن الشجاعة. أب رسوة: أسد كبير شعره غزير حتى إن الحشرات تهبط فيه، وحين يهز رأسه تطير تلك الحشرات ومنها الناموس.

ودّ المــكْ أخــوي جـرُعـــة عـَقــودْ الســَّم
يامُـقنـَع بـنـات جـَعــَل العــزَاز مــنْـجــَـم
الـــخـــيـــل رَوَّقـَن مـــا قـــال عدَادنْ كـــم
فـَرْتـَاقْ حـــافِـلِـنْ مـــلايْ سـُروُجِـن دم

بنات جَعَل: فـتيات قـبيلة الجعليين، منْـجَم: مرتاح، ومنها تسـمية جـيش القائد السوداني رابح فضل الله الذي فـر الى السودان الفرنسي (تشاد) موقعـاً نشد فيه الراحة ' 'إنجمّينا' '، وتنطق خطأ حسب الرسم اللاتيني.

روَّقن: اصطففن، فرتاق: مُفرِّق، حافلن: حافلهن، سروجن: سروجهن.

ما دايــرالـــك المـيـتـة أم رمـــادا شـَـحْ
دايــراك يــوم لـُقـَـا بـي دِمِـيكَ اتــوشـَحْ

الـفـرسـان هَـويـن والـسـيـف يِـسـوِّي التَّـح
الـمـيـتّ مَـسـولَـبْ والـعَـجَـاج يِـكْـتَـح

لا أريد لك الموت السهل الذي تذر فـيه النساء الشـاكلات الرماد فـوق رؤوسهن، أريدك يا من يقوم على توفير العشاء والطعام لأهل الدار أن تموت متوشحا بدمائك. والرواية الشائعـة «بدمك اتوشّح» وقد تعني أن أتوشح (أنا) بدمك، غيـر أن الأقوَم انهـا تريده أن يموت موشـحاً بدمـائه. هَوين بياء ممالة أي اولئك هم، يسـوي التّح: واقع في الرؤوس تقطيـعـاً، تَح من عامـية أهل السـودان غـير مـعروفـة الأصل. مسولب: عارياً بلا ملبس. العجاج: الغبار.

مـن حِسَّـك تـقـوم القـافـلة تـتحـرَّك
وا أسـفـا بـشـوف جـمـل الحـُمُول بَـرَّك
إتَّ الـمِـن نـشـيـت يـاكـا العـليـكَ الـرَّك
غـرَّار العَـبُـوس يـاعُـمـارة ودَّ الـمـكْ

ويذكر أن معهد الدراسات الآسيوية والافـريقية التابع لجامعة الخرطوم اضطلع بنشر دراسات موسـعة في التراث الشعبي لمعظم كبـريات قبائل السودان(84). بيد أن ثمة شواهـد كثيرة تنبئ عن وجـود نشاط غنائي ملحوظ في المجتـمع السوداني التركي المصري. فـهناك «الأحاجي»، وهي الأقاصيص اللطيفـة التي ترويها الجدّات لحفدتهن وقـت النوم، ويخالطها نغم قصـير ومحدود تتأصـل من خلاله الأصوات الخماسـية بأشكالها المختلفـة في نفوس الاطفال. وربما كان ذلك أحـد أهم العوامل التي حافظت على بقاء الفطرة الخماسية لدى السودانيين.(85)

وكان الغـناء مزدهرا على الاقل في أخـريات ذلك العهـد، إذ ما لبثت الاقـاليم أن غزت العاصمـة بفنونها في مستهل القـرن، وإمتزجت فنون القبائل المختلفـة بعدما استقدمها الخليـفة عبد الله التعايشـي، خليفة الإمام محمد أحـمد المهدي، لتقيم قرب دار الخلافة في بقعة أم درمان.

يندر العثور على آثار غنائية من تلك الحقبة، وان كنت قد سمعت السيد عبداللطيف محمد ابراهيم يترنم بأهازيج قصيرة قال إنها تنتمي الى عهد التركية السابقة. يقول مطلع إحداها «مسلّيني جوز عيونو». ومطلع الأخرى «يا الأبوك مصطفى/ سافر صديق القول/ حدّثوني بيه/ أنا روحي دايرة الوفا»(86)، وكان المطرب الراحل عبدالعزيز محمد داؤود يكثر الترنم بها في الجلسات الخاصة. ونقلها عنه المطرب عبد الكريم الكابلي الذي يؤديها أيضاً في جلساته الخاصة. غير أن هذه الأهازيج لا يرد منها على أفواه هؤلاء المغنين سوى مطلع أو مقطع يتيم.

ومما ورثته الاغنية من غناء ذلك العهد: أغنيات «السيرة» ضمن طقوس الزواج، وأغنيات العمل في الحصاد، وغناء إدارة ساقية المياه في حقول الزرع، وأغنيات النقل بالمراكب، وغناء تعليم العروس الرقص في زفافها، وغناء أفراح الختان، وألعاب الصبيان والفتيات.

وورثت الاغنية السودانية المعاصرة أشكالا غنائية أخرى الارجح أنها ذات جذور قديمة ربما سبقت التركية نفسها، كفن الدوباي، والمدائح النبوية. غير أن الأديبة السودانية فاطمة مدني تعتقد أن الغناء في العهد التركي إستمر على نهجه الذي ساد إبان عهد الدولة السنّارية، «إلا القليل في المدن وأواسط السودان التي أصابت نوعاً من التقدم بفضل الاتصال الخارجي الذي مهده وجود الحكم التركي الاجنبي».(87)

ويدخل فن الغناء السوداني فترة ضبابية أخرى إبان عهد الدولة المهدية (1885ـ1898). إذ الثابت تاريخياً أن الفترة التي سبقت المهدية شهدت إندلاع عدة نزاعات قبلية، خصوصاً في الغرب، وكان الغليان شديداً في شرق السودان. غير أن ذلك قد لا يعني توقف النشاط الغنائي كلية في عهد المهدية، إذ إن «الشعر ظل على عهده لم يتغير في بنائه وتركيبه سواءٌ أكان شعراً فصيحاً أو قومياً يقال بالدارجة.

وكان شعراء العهد مخضـرمين نشأوا في العهد التركي المصري ثم واصلوا المشوار في المهدية».[88]

يرى الدكتـور محمـد إبراهيم أبوسليم أن شعراء المديح ظهـروا واشتهـروا قبل المهدية، عدا الشاعر المعروف أحمد محمد أبو شريعة[89]. غير أن موضوعات المديح والشعر إنـصبت إجمالاً في مدح المـهدي وخليفتـه والأمراء. وكان الخليفة عـبدالله التـعـايشي ـ خليـفة المـهدي ـ كـثـيـر العناية بالمادحين، حـتى أنه خـصص دارةً لمنشديه.[90] لكن ما إزدهر من شعر المديح إبان المهدية ضاع بسبب خوف المادحين والرواة في أعقـاب إزالة دولة المهدية وسـيطرة جيش الغـزاة بقيـادة كتشـنر باشا (لورد كتشنر أوف خرطوم).

ويمكن القول إجمالا إن الغناء تأثر سلباً خلال المهـدية، لأن سياسات الثقافة في عـهد الامـام المهدي وخليـفـته اتسـمت بصرامـة أدت إلى «تعطل النشـاط الفكري التقليدي إلا ما كان يمارس سرا (...) واصبح هناك فكر مطارد، وفكر سائد هو فكر النظام»، حسبما ذكر الدكتور ابوسليم.[91]

ورأي بشرى أمين، وهو كاتب صحافي من أسرة موالية لآل الامام المهدي، أن ما راج من فنون إبان المهـدية يمثل «نوعـاً من الأدب الشعـبي فـحواه تمجـيد الثـورة وقائدها الأعظم الإمام المهـدي ورجاله المخلصين (...) وخدم الأدب الشعـبي بنوعيه النظم والنثـر الدولة الوطنية وبُناتهـا بما ألهب من المشـاعر والأحاسـيس، وبَثَّ في النفوس من معاني العزة والكرامة، ومن الشجاعة والإقدام على المخاطر، والإستهانة بالموت، وجمع شتات السودانيين».[92]

ومما أدركنا من غناء المهـدية نشيـدها الشـهيـر الذي قيل في إسـتنهاض همـة المهاجرين إلى دار هجرة الامام المهدي:

هـويْ هـويْ نَـسـيـرُو   لـي المهـدي فـي قـديـرو
سـيراً كـتـيـر مُو شوِيًا   لـي الـمـهـدي طـيـب الـنِّيَّة [93]

ومما خلد في الوجدان الـتاريخي من غناء ذلك العهـد ما أنتجـه «أشعر شـعراء الشعر القـومي في السودان»(94) الشاعر الحَـردَلُّو الذي عارض المهدية، ونظم في قادتها هجاءً كـثيراً. وكان الخليفة عـبدالله التعايشي قد إعتـقل الحردلو وأخاه بعد خلافات شديدة، لكن العلاقات تحسنت لاحقا، وعفا عنهما.

ومن أطرف مـا يروى من أشعـار المعارضـة للمـهدية بيـتان راجـا لدى قبـائل الشايقيـة والمناصير في شمـال السودان ندرك منهما أن ولاة الأمـر في ذلك العهد حظروا الغناء الذي تصاحبـه عادة في تلك المنطقة من شمال السـودان آلة الطمبور، يقول البيتان:

لا مريـسي (95) ولا طـنـيـبـيـرْ (96)
ولا تُـمْـبَاكْ ولا سِجـَيـرْ
ودا كُلُّو من مهديك الـكـبـيـر
وعقربَن تَطُقَّك يامحُمَّد الخير (97)

يدعو عليه بأن يلدغه عقرب، ومحمد الخـير هو أستاذ الإمام المهدي وشيخه. أما تأثير ذلك كله على مسـتقبل الغناء السوداني فهو مـحل أخذ ورد شديدين بين القلة القليلة من المهتمين بتاريخ الغناء والمجتـمع في السودان. ذلك أن غلاة مؤيدي الثورة المهدية يرفضون أي إنتقـادات توجه إلى سياستها الثقافيـة. بينما يؤكد من هم غير ذلك أن الثـورة المهدية حظـرت الغناء. وتروى في هذا البـاب أبيات الحـاردلو التي يقـول فيـها: «بالفـات النصاب أنصـاري ما زكّـاهِنْ/ من ودّ البصـير جـايبْ إذنِ بغُناهِنْ». وعد الشطر الأخير دليلاً قوياً على منع الغناء بأمر السلطات.

ويشار كـثيـراً في هذا الجانب الى الشاعـرة شريفـة بنت بلال التي منعت من الغناء طوال عهـد المهدية، ولم تعد إليه إلا بعد إنتـصار الجيش الغازي. فـقد عاودت الغناء بقصيدة حماسية مطلعـها: النحاس ضرب منصور/ مع الشُقُّر»، وهي إشارة الى الشعر الأشقر للجنود البريطانيين الذين قضوا على الدولة المهدية.

وربما كان لـغناء قطاع الطرق المعروفين بلقب «الـهمبـاتة» دور في خبـر ذلك الغناء ضـئيـل، وأغلب مـا دون منه يدخـل في باب «الدوبايْ» الذي شكل الـلبنة الاولى للأغنية المعاصرة. ولهذا يعتـبر الدوباي أو الدوبيت أهم رافد من الروافد التي غذت تيار الغناء حتى إنبلاج فجر الأغنية الحديثة.

ولا ينبغي أن يغـفل الباحث دور مدينة أم درمـان، عاصمـة الدولة المهدية، التي كـانت مـركـز الثـقافـة والفنون إبـان المهديـة على رغم التـزمت الذي إتسـمت به السيـاسات الثقـافية للحكـم المهدوي. ولعل أهم ما رفـدت به المدينة الغناء والفنون إتساعها للقبائل الغربـية والبحرية التي استقدمها الخليفة عبدالله، فقد نشرت بحكم الإختلاط فنونها الشـعبية، ووحدت أمزجة السكان، وانسـجم فيها الغناء بميلودياته المختلفة من غربي السـودان وأواسطه وشماله. وكان الموسيقار إسمـاعيل عبدالمعين كثير التنبيه إلى فضل ام درمان من هذه الناحية.(98)

ولهذا السبب يرى كثيرون أن الأغنية السودانيـة الحديثة (الحقيبة) نبعت من أم درمان. وذهب آخرون الى تـسميتهـا «أغنية أم درمان»، ومنهم من سمـاها «الأغنية الأمدرمانيـة». وعلى الرغم من أن الأسباب التي سيقت في تـبرير تلك المذاهب تبدو وجيهة وحقيقية، إلا أن ذلك لا يمنع القـول إن الأغنية السودانية الحديثة والمعاصرة، إنما هي سودانيـة، إذ إن أم درمان نفسهـا كانت مجمـوعة سكنية مخـتلطة الأعراق ومتنوعتها الى درجة كبيرة. وربما لذلك غلبت البداوة على كلمات الغناء الحديث قبل اعتماده على الآلات الموسـيقية، وظهور موجة الشعـراء المحدثين الذين واكبوا النقلة من الغناء «الحقيبي» الى الغناء الذي تصحبه الآلات الموسيقية.

يقول الدكتـور جعفر ميرغني إن الشـعر الغنائي الذي ينسب إلى أم درمان «هو في الحقـيقة شعر الوسـط المدني أينما كان موقع المدينة من السـودان الواسع. وقد يلتبس كثير من متناولي الثقافة الشعـبية بالدرس مجتمعـات المدن ويسقطونها من

حسابهم جـملة (...) فاللهجة التي يتخاطب بهـا الناس في أم درمان اليوم هي ذات اللهجة التـي تسمعها في سنار أو بورتســودان أو الأبيِّض (...) وإن ما درج الناس على تسـميـته الأغنيـة الأمدرمـانية أو أغنيـة الوسط هي في حقـيقـة الأمر أغنـية المجتمعـات المدنية أينما وجد في السودان». غير أن الدكـتور ميرغني يخلص إلى أن أم درمان تركت لـلسودانيين إبان العـهد المهدوي «تراثـاً ثرياً، من فصيـح وقومي، جزل الكلمة، متين البنيـة الشعرية، قوي التعبير، حلو اللحن جـداً. وكان لهذا التراث أثر كبـير في أغاني أم درمان بعـد المهدية من كل تلك الجهـات، أعني حلاوة اللحن وقوة التعبـير وجزالة اللفظ. وهذا النوع من الشعر (...) كان هو المقـدِّمات للأشعار التي عرفت في ما بعد باسم الحقيبة».(99)

□□□

الهوامش

(1)N.E. Britannica, Vol24, 15th Ed., P493.

(2) المصدر السابق: ص 499

(3) الطيب، د. عبدالله: هجرة الصحابة إلى الحبشة، محاضرة، بالإنكليزية ـ جامعة درهام (بريطانيا)، أبريل / نيسان 1991.

(4) حسن، د. يوسف فضل: المصادر السودانية الأولية قبل المهدية، م. د. س. ،ع 1، مج 3، الخرطوم ـ أكتوبر / تشرين الاول 1971، ص 36ـ37.

(5) الكابلي، عبدالكريم عبدالعزيز (مطرب سوداني): قصة الغناء السوداني، محاضرة بالعربية تخللتها نماذج بالعود، قدمها بدعوة من النادي العربي في بريطانيا، جامعة لندن، 1988/5/31 (محفوظات المؤلف).

(6) د. فضل: المصادر السودانية، ص 36.

(7) صالح، د. علي عثمان محمد: خواطر حول الثقافة السودانية (3)، م. ث. س، ع 18، السنة 5، الخرطوم مايو / أيار 1981، ص 36.

(8) الشوان، عزيز: موسيقا للجميع، ص 29.

(9) Artur, Simon: Music of the Nubians, MC9, Berlin1980.

(10) المصدر السابق.

(11) مدني، فاطمة: لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، مطبعة مصر سودان ومكتبتها (ليمتد)، دون تاريخ، ص 3.

(12)المصدر السابق: ص 3.

(13) شيني، مرغريت: موجز لتاريخ السودان إلى سنة 1500 ميلادية، مصلحة الآثار السودانية، الخرطوم، دون تاريخ، ص 2.

(14) المصدر السابق: ص 3.

(15) المصدر السابق: ص 7.

(16) التوم، آمين: المسيرة، مطبعة التمدن المحدودة، ط 2، الخرطوم 1990، ص 42.

(16/أ) أحمد، حسب الله محمد: قصة الحضارة في السودان ـ الفترة التاريخية من 3400 ق.م. الى 1900 ميلادية، دار يوليو، القاهرة، 1966، ص 70.

(17) المصدر السابق: ص 131.

(17) N. E. Britannica, Vol 24, 15th Ed., p493

(18) اخترع اليونانيون الاورغن، وكان ماثيا أول امره، في عام 270 قبل الميلاد. لكنه إزدهر وشاع في القرن الميلادي العاشر، وغدا حديثا وتطور بحلول القرن الثالث عشر.

(19) The Inventions that changed the world: Readers Digest Association Ltd., London1982, pp185,186.

(20) مقابلة خاصة مع عازف الكمان بدر التهامي، الخرطوم 1989/8/25.

(21) حسن، د. يوسف فضل: المصادر السودانية، ص 37.

(22) لندن مارس / آذار 1991.

(23) حسن، د. يوسف فضل: المصادر السودانية، ص 38.

(24) المصدر السابق: ص 39.

(25) الكابلي، عبدالكريم: قصة الغناء السوداني منذ دخول العرب الى السودان، مجلة الدستور (لندن)، 1988/7/18، ص 46.

(26) التوم، امين: المسيرة، ص 139.

(27) قال البروفيسور عبدالله الطيب في محاضرته المذكورة في جامعة درهام ما يلي:

It was he (The 3rd Caliph) that stopped the fighting between the rulers of Egypt and the rulers of Dongola, and ordered them to conclude the treaty called BACAT, which was the longest lasting treaty in history. It was broken only by Muhammad Ali Pasha in 1821

(28) العمروسي، فايد: الجواري والمغنيات، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1984، ص 17.

(29) حسن، د. يوسف فضل: المصادر السودانية، ص 39.

(30) الكابلي: قصة الغناء ، مجلة الدستور 1988/7/18، ص 46.

(31) ابن ضيف الله، محمد النور: الطبقات في خصوص الاولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان، تحقيق وتقديم الدكتور يوسف فضل حسن، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 3، الخرطوم 1985، ص 9.

(32) المصدر السابق: الترجمة رقم 29، ص 91ـ95.

(33) عبدالحي، د. محمد: صورة الشاعر السوداني، كلمة اذاعها بصوته في الاذاعة السودانية، 1980 (شريط كاسيت في المكتبة الصوتية الخاصة بالمؤلف).

(34) الطبقات: الترجمة 205، الشيخ محمد الهميم ابن عبدالصادق الركابي، ص 321.

(35) المصدر السابق: ص 321.

(36) الذين ينظمون قصائد المديح النبوي.

(37) ذكر باحث الفولكلور السوداني الطيب محمد الطيب في حلقة عن «الدلّوكة»، في برنامجه التلفزيوني «صور شعبية» الذي بثه التلفزيون السوداني (1978) أن صاحب الطبقات ذكر الدلوكة في ترجمته لصاحب الربابة. غير أني لم أقف على وجه صحيح لذلك في الطبقات.

(38) عبدالله محمد وعلي الضو: الآلات الموسيقية التقليدية في السودان، ص 45.

(39) فصيحة، تعني القِدَّة من الجلد مستطيلة، لكنها تنطق في السودان بياء ممالة، أنظر عون الشريف قاسم: قاموس اللهجة العامية في السودان، المكتب المصري الحديث، ط 2، القاهرة 1985، ص 584.

(40) الطبقات: ص 9.

(41) المصدر السابق، ص 240. وانظر ايضا قرشي محمد حسن: مع شعراء المدائح، الدار السودانية، الخرطوم 1972.

(42) ذكر ذلك في برنامجه التلفازي «صور شعبية» العام 1978، واستضاف في هذه الحلقة بالذات المغنية الشعبية البارعة حواء بنت شاع الدين، والمطرب الشعبي احمد عبدالله البنا، وشقيقه الامين. (نقلت إلى شريط فيديو من مكتبة التلفزيون السوداني عام 1991).

(43) من طقوس الزواج في السودان.

(44) الموسيقار اسماعيل عبد المعين: من حديث له في «ندوة حول تاريخ الاغنية السودانية»، إعداد وتقديم السر محمد عوض، المشتركون: إسماعيل عبدالمعين، بُر على عبدالخير، عبدالرحيم البرعي، وعبداللطيف محمد إبراهيم. المكتبة الصوتية للإذاعة، بثت في 1970/3/16. ومن عجيب ما عرض لي أثناء البحث في أصول آلة «الدلوكة» أن أصلها هندي ـ في ما يبدو ـ إذ توجد في شمال الهند وباكستان آلة تسمى Dolak or Dholak، وهي تضرب هناك باليد أو باليد والعصي معاً، مثلما هو شأنها في السودان حيث تعرف عصاة النقر بـ «الشَّتَمْ». كما أن «الدُّهلَّة» نفسها يبدو أن أصلها هندي حيث يقال لها هناك Doc، وهي طبلة هندية تضرب باليد أو العصي، وهي شائعة أيضاً في أفغانستان والتيبيت. والآلة الأصغر منها حجماً تسمى هناك Dohlee وهي الأقرب الى التسمية الشائعة في السودان. وإذا صح أن «الدلوكة» و«الدهلّة» وفدتا الى السودان من الهند، فذلك قد يدل على أن السودان لم يأخذ عن الهند بعضاً من آلاتها فحسب، بل ربما تسرب السلم الخماسي نفسه من هناك، على الأرجح إبان إتصال الحضارة النوبية بقوافل التجارة القادمة من الشرق. كما أن ما قد يعضد تلك المزاعم ما بات مؤكداً عن إنحدار الثوب النسائي الشائع في السودان من الساري الهندي والثياب النسائية الأخرى الشائعة في الهند. وهي ـ بعد ـ مسائل تستحق النظر والبحث والتمحيص.

ولا تبدو الفرضيات في هذا الباب مستغربة، إذا علمنا أن الحضارات الإنسانية كانت تتبادل الخبرات والمعـارف على مر العصور منذ العهـود الغابرة. فآلة «النُّقَّارة» المعـروفة في غرب السودان، تعرف في أوروبا الغربية بـ Nake، وتُعرّف بأنها طبلة صغيرة تعود الى القرون الوسطى، لكن مؤلفـا كتاب The Guinness Book of Music (1986) يعيـدان أصلها الى العرب «أو حضارة أخرى شرق أوسطية»، ويشيران إلى أنها إستمدت تسميتها اللاتينية من اسـمهـا العربي النَّقَّـارة Naqqarah، ووفـدت الى أوروبا إبان الحـروب الصليـبيـة، وأضحت شائعة في فرنسا وإيطاليا بحلول العام 1300م.

وتوجـد في الهند آلة مماثلة تسـمى Naqqara or Nakare وهي طبلة ذات رأس واحـدة وتستخدم مثنى مـثنى، وتضرب بالعصي. واعتبر مؤلفا «كتاب غـينيس للموسيقى» المشار إليه أن الآلـة الأخيرة هنـدية الأصل، من دون إشارة الى شـيوعـها في السـودان، أو إدعاء السودانيين أنها من الآلات التي إبتدعتها عبقريتهم الحضارية في زمان مضى.

ولم يجد المؤلفان مناصاً من تعريف الطبل الكبير المعروف بـ «النحاس» Nihassبانه طبلة سودانية Sudanese(ص 69)، تستخدم عادة في زوجين، كل منهـما مختلف الحجم. وقد يصل قطر النحاس الى نحو ثلاثة أقدام (نحو متر).

(45)الطيب محمد الطيب: صور شعبية، تلفزيون السودان، 1978.

(46) كذَّب، السودانيون يقلبون الذال ضادا في عاميتهم.

(47) الذَّنَب.

(48) جنيَات: ابناء.

(49) غرَهم زمانهم، نَقَبِّل: نلتفت، نرجع، نعود.

(50) التوم هو التوأم، في اي موجود، يقدل: يتبختر في المشي.

(51) أي يغلبهم في رابعة النهار. ألبل:الَابَل.

(52) عابدين، د. عبدالمجيد: تاريخ الثقافة العـربية في السودان منذ نشأتها الى العصر الحديث ـ الدين، الاجتماع، الادب؛ دار الثقافة ـ بيروت، ط2، 1967، ص 45.

(53) من برنامج «من تاريخ الغنـاء السوداني»، إعـداد وتقديم (الشـاعـر الغنائي الراحل) سيـد عبدالعزيز، الزمن 32 ق، بث فـي 1967/11/9، المكتبة الصوتية للاذاعة. إستـضـاف مقدم البرنامج في هذه الحلقة الطيب محمد الطيب وعازف الطمبور خضر رجب.

(54) المصدر السابق. الكرس ج كَرَسَة: الحربة، التُّـرَس: الحصان، ما في دس أي حرب صريحة وعلنية ومكشوفة، أي طعن محارب واع يعـرف كيف يصيب في مقتل. ما في لين أي لا لين فيها ولا هوادة، لا طول السنين أي مهما طالت سنواتها.

(55) أنظر أحمد محمد علي الحاكم: هوية السودان الثقافية، وانظر الطبقات: تحقيق يوسف فضل حسن.

(56) عابدين: تاريخ الثقافة ـ ط 69ـ78.

(57) العمروسي: الجواري والمغنيات، ص 21.

(58) المصدر السابق.

(59) من المعتقدات الشعبية في السودان نسبة الفونج إلى بني امية، ويقال إنهم أصلا قبيلة أموية هربت من بطش العباسيين، أنظر محمد عبدالرحيم (مؤرخ سوداني): العروبة في السودان، طبع في مصر، 1935.

(60) العمروسي: ص 22.

(61) وردت الأبيات في ديوان الحردلو الذي حققه الدكتور ابراهيم الحردلو.

(62) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الإرشاد، الخرطوم، 1971، ص 53.

(63) عابدين: تاريخ الثقافة العربية، ص 83.

(64) أنظر ص 222.

(65) أنظر محمد عوض غبوش: الإستنفار في الفن الشعبي السوداني، م. د. س.، ع 1، مج 5، اغسطس / آب 1975، ص 181. يقول الكاتب: والمجموعات القبلية رغم غلبة اللغة والدين والثقافة العربية والاسلامية عليها، والتقاليد، إلا أن البيئة المحلية قد صبغتها بطابعها المحلي وأعطتها خصائصها المميزة لها وتجاربها الخاصة، كما أن الامتزاج العرفي بين العناصر المحلية والقبائل العربية الوافدة قد ترك بصماته المميزة لها (..) كما يظهر ذلك واضحا في بعض المناسبات كالزواج والختان» أ.هـ.

(66) جمعة جابر: الموسيقى السودانية، ص 28-29.

(67) حسن، قرشي محمد : المدخل الى شعر المدائح، إدارة النشر الثقافي، الخرطوم، يوليو / تموز 1977، ص 61-62.

(68) المصدر السابق: ص 62.

(69) قرشي محمد قرشي: مع شعراء المدائح، الدار السودانية، الخرطوم، ط 2 ، 1972، ص 23.

(70) اسماعيل، عثمان سيدأحمد: المديح وخلفيته ومحتواه التاريخي والديني، م.د.س.، ع 2، مج 1، يونيو 1969، ص 95-111.

(71) المصدر السابق.

(72) Osman, Ahmed Ibrahim: In Praise Of The Prophet: The Performance And Thematic Composition Of The Sudanese Religious Oral Poetry, Ph.D. (Unpublished).Indiana University,1990, p188-190.

(73) المصدر السابق: ص 190.

(74) محادثة معه في لندن في 1995/11/9. والشيخ بابكر أحد كبار علماء السودان، وهو حاصل على درجات علمية وشهادات فوق جامعية في علوم المكتبات، وبرمجة الكمبيوتر، والفقه الإسلامي وهو فقيه كبير وموسوعي المعارف. وقد تولى أول حقيبة للزكاة في السودان في مستهل الثمانينات، وانتقل الى المملكة العربية السعودية ثم أقام في بريطانيا.

وربما كان في احـاطته وسعة عـلمه وغزارة اطلاعه العـالم السوداني الوحيـد الذي جاد به الجيل الذي تلا جيل العلامة البروفسور عبد الله الطيب.

(75) المصدر السابق: ص 192.

(76) نعوم شـقير: تاريخ السودان القـديم والحديث، ج 1، مطبعة المعـارف، القاهرة، 1903، ص 288.

(77) Sadie and Latham: Cambridge Music Guide, p 34.

(78) عابدين: تاريخ الثقافة العربية ـ، ص 205؛ أنظر أيضا ص 211ـ214.

(79) أورد ألان مورهيد القصة كاملة في كتابه: النيل الازرق.

(80) الكابلي: قصة الغناء السوداني ـ، الدستور (لندن)، 18/7/1988، ص 46.

(81) المصدر السابق: ص 47.

(82) المصدر السابق: ص 47.

(83) من برنامج «مع أهل الفن» تقديم حسين عثـمان منصور، بث في 24/5/1962.. وللمبارك إبراهيم كتاب عن الشاعر السوداني الشعبي الكبير الحردلو إشترك معه في تأليفه الدكتور عبدالمجيد عابدين.

(84) أنظر سلسلة دراسات في التراث السوداني، منها:

ـ عبدالله علي إبراهيم وأحمد عبد الرحيم نصر: من أدب الرباطاب الشعبي.

ـ أحمد عبدالرحيم نصر: تاريخ العبدلاب (من خلال رواياتهم السماعية).

ـ الطيب محمد الطيب وعبدالسلام سليمان وعلي سعد: التراث الشعبي لقبيلة المناصير.

ـ سيد حامد حريز: من مسادير الشكرية.

ـ الطاهر عبدالكريم: من أشعار الحردلو.

ـ الطيب محمد الطيب: من التراث الشعبي لقبيلة البطاحين.

ـ عمر كبوش: التراث الشعبي لقبيلة المرغوماب.

ـ الطيب فضل المولى: بيبليوغرافيا للفولكلور السوداني.

ـ أحمد الشاهي وتيم مور: أدب الشايقية الشعبي.

(85) أنظر د. عبدالله الطيب: الأحـاجي السودانية، دار جامعة الخـرطوم للنشر، ط 2، الخرطوم، 1990.

(86) ندوة حول تاريخ الاغـنية السودانيـة، من مكتبـة الاذاعة السودانيـة. وقد سمـعت المطربين السودانيين الحديثين عبـدالكريم الكابلي والمرحوم عبدالعزيز محـمد داؤود يترنمان بالأغنية نفسـها في جلسات خاصة.

(87) فاطمة مدني:لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، ص 4.

(88) أبوسليم، د، محمـد أبراهيم: الحركة الفكرية في المهدية، دار جامعـة الخرطوم للنشر، ط 3، الخرطوم، 1989، ص 199.

(89) مدير الدار القـومية للوثائق فـي السودان، ولد 1903، يعد حـجة في تاريخ المهدية، حـجة دولية في التاريخ والتوثيق، ألّف: منشورات المهـدية، الحركة الفكرية في المهدية، المرشد إلى وثائق المهدي، الآثار الكاملة للإمام المـهدي، المهدي، مفهوم ولاية العـهد في المهدية، الارض في المهدية، فهرس وثائق المهدي، و19 كتابا آخر.

(90) ابو سليم: الحركة الفكرية ـ، ص 200ـ201.

(91) المصدر السابق: ص 189ـ190.

(92) بشرى أمين: مع شعرائنا القوميين، ص 9.

(93) جبل قدير في غرب السودان الذي هاجر إليه المهدي.

(94) المريسة بوظة محلية تصنع من عيش الذرة.

(95) التغني بمصاحبة الطمبور.

(96) يدعو عليه بأن يلدغه عقرب، ومحمد الخير هو أستاذ الإمام المهدي وشيخه.

(97) أبو سليم: الحركة الفكرية ـ، ص 201ـ202.

(98) ندوة حـول تاريخ الاغنيـة السـودانيـة، المكتـبة الـصوتيـة للإذاعـة السـودانيـة، بثت في 16/7/1970.

(99) ميرغني، جـعفر ـ الدكتور: الدكـتور جفعر مـيرغني يواصل حديثه عن مـدرسة أم درمان الشعـرية، موضـوع اليوم: البيـئة والشـعر، الأغاني الحـماسـية في المهدية كـانت السلف الحقيقي للأغاني العاطفية، (صحيفة) الرأي العام، العدد 998، 30/5/2000، ص 4.

●●●

فجر الأغنية السودانية الحديثة

ينزع عامة المثقفين في السودان إلى التمييز بين أغنية توصف بأنها «حديثة» وأخرى تسمى «حقيبة الفن». وكله ـ على الأرجح ـ ضرب من ضروب الخطأ الشائع الذي بات تصحيحه عسيراً. إذ إن الأغنية السائدة في عموم أنحاء السودان، سواء أكانت تؤدّى بمصاحبة الآلات الموسيقية أو الإيقاعية، حديثة فحسب، إذا قصد بالحداثة المعيار الزمني. ذلك أن التمييز المشار إليه يقوم أساساً على إعتماد إستصحاب المغنِّي آلات موسيقية معياراً للجدّة والحداثة. بيد أن عدداً كبيراً من أغنيات المرحلة الاولى من تطور الأغنية، وهي المرحلة التي تعرف باسم حقيبة الفن ـ نسبة إلى برنامج إذاعي معروف توالي الإذاعة السودانية تقديمه منذ العام 1954ـ استعين فيه بالمزهر والكمان والبيانو والأكورديون حتى من قبل أن تقام إذاعة في البلاد.

وإذا كان التعويل في ذلك التعريف والتحديد على الفارق الزمني ، فخطله بيِّن. إذ إن تسمية «حقيبة الفن» رأت النور في عام 1954 كما تقدم. وهي بذلك نمط معاصر لا يمكن إعتباره تراثاً قديماً باهت الملامح. وإذا أردنا أن نتحدث عن فجر الأغنية السودانية الحديثة فلا بد من وقفة عند الغناء الذي كان يسود البلاد قبيل مولد الأغنية الحديثة التي تجمع المصادر التاريخية والرواة على أنها ولدت في مستهل القرن العشرين (1900 ـ 1920 على الأرجح).

يجزم المهتمون بتاريخ الغناء في السودان بأنه لم يكن قبل العام 1900 ثمة وجود للأغنية التي عرفتها البلاد لاحقاً[1]. وبالطبع فإن ذلك لا يعني أن السودان لم يكن فيه غناء. فقد كانت هناك أغنيات «السيرة»[2]. وكانت هناك أغنيات «العديل والزين»[3]، وأغنيات «الدَّلُّوكة»[4]، والمناحات[5]، وحداء أصحاب الإبل[6]، إلى جانب الدوبيت.

كان الدوبيت أكثر الغناء شيوعا قبيل ابتكارالشكل الغنائي الذي تمثل الأغنية السودانية المعاصرة امتداداً له. والدوبيت لفظ فارسي معناه البيتان. وهو قالب شعري ظهر في المشرق مثل ظهور الموشح في الاندلس والمغرب، ونموذجه في الفارسية رباعيات عمر الخيام [7]. ويقال إن الرودكي عبد الله بن جعفر بن محمد السمرقندي (نحو 873ـ941م) كان أول من اهتدى الى هذا الضرب من الوزن. وأورد تاريخ اكتشافه بأنه قد تم «والأرض في برج الميزان، والقمر والزهرة في وسط السماء، والشمس والمشتري ينظران من التثليث، وزحل والمريخ ينظران من التسديس» وهو ما يوافق القرن الهجري الثالث أو الميلادي التاسع [8].

وإذا كان الدوبيت قد زحف من إيران والعراق والشام إلى بقية أقطار المشرق، فلا بد أنه دخل السودان مع الهجرات العربية التي كانت وراء التمازج بين العنصرين العربي والإفريقي في البلاد. كان الدوبيت هو النمط السائد من النظم في العاصمة الوطنية السودانية أم درمان. وبرع فيه شعراء الأمة الأوائل الذين انبرى النابغون منهم لابتكار النظم المقفى الذي تتميز به قصيدة الغناء المعروفة بهيئتها الراهنة. وكان نحو خمسة عشر شاعراً غنائياً يجتمعون نهار كل يوم جمعة في منزل أحدهم. وندرك مما بين يدينا من قصاصات وأوراق أنهم كانوا يجتمعون في منزل الشاعر محمد عثمان علي بدري في أم درمان. وتضم كوكبتهم: أبو عثمان جقود [9]، ويوسف حسب الله الملقَّب بِسلطان العاشقين، وأحمد محمد صالح المطبعجي، وعبد الرحمن خالد (والد الشاعر والكاتب المسرحي خالد ابو الروس)،

وإبراهيم سليمان علي، ومحمد مجاهد، وعثمان المهدي، ومحمد بابكر الفكي، وعبد الله سليمان الملقب بالعَشُوق، وصالح عبد السيد الملقب بأبي صلاح، وخليل فرح، وعوض برير. (10)

وعلى الرغم من أن كل شاعر من هؤلاء كان عالماً قائماً بذاته، من حيثُ غزارةُ الإنتاج، والتمكُّن من النظم، وسُرعةُ البديهة، فإن ثلاثةً منهم كانوا كمن عُقدت لهم إمارة الشعر الغنائي في كل من مدن العاصمة الثلاث، فشاعر أم درمان كان بلا منازع إبراهيم العبادي. وشاعر الخرطوم الذي لا يضارع هو خليل فرح. وكان صالح عبدالسيد (أبو صلاح) شاعر الخرطوم بحري بلا جدال.(11)

يؤكد العبادي أنه وأصدقاءه الشعراء كانوا يغنون الدوبيت (12). ويصف الشاعر محمد علي عبدالله الشهير بالأُمِّي - وهو أحد صناع الأغنية الحديثة في السودان - الغناء آنذاك بالقول: «إن الشعراء كانوا يقولون الغناء بالطمبور(13): نَقرَدَاتي خفيف وثقيل». وكان المطربان محمد أحمد سرور وعبد الرحمن شيخ سعيد الحوري «يرميان الرمية» فيغنيها الطنباريان محمد الماحي ويس اليمني. وكانت هناك مغنيات شهيرات منهن: قطّاعة الخُشوم، بت مسيمس، مستورة بِت (بنت) عَرَضُو (14). ومن أشهر الطنابرة آنذاك: الصديق ودّ الرميلة، وهي منطقة قريبة من الخرطوم، ونعيم ودّ الجوخ، وبخيت ودّ الجوخ، ومحمد شيخ سعيد الحوري الملقب «راس البيت»، وعباس هواري، ومحمود ودّ اب لونجة. ولعل أكثرهم شهرة عبد الغفار الماحي(15) الذي كان سبباً في القضاء على فن الطمبور الغنائي - وسترد قصة ذلك لاحقا - بل حلَّت عليه لعنة الأغنية الحديثة التي لولا عناده لربما تأخر مولدها بعض الوقت، فبعدما كسدت سوقه، وبزغ نجم الاغنية الحديثة التي ابتكرها المطرب محمد أحمد سرور، قرر أن يهجر العاصمة نهائياً إلى مدينة ود مدني، عاصمة إقليم الجزيرة في وسط السودان، فأرسل إليه سرور فريقاً من الطنابرة الذين أدركوا النمط الغنائي الجديد وبرعوا فيه، فأفشوه في المدينة وضاحياتها، ولم يعد أمام الماحي سوى الاستسلام والإذعان لما حاق به. (16)

والأرجح أن مدن العاصمة الثلاث لم تتوسع في ضرب من ضروب الغناء كتوسعها في الدوبيت [17] الذي ينحصر وجوده في الريف حالياً. وإن كانت تلك المدن عرفت بعض فنون الغناء القبلي، والنسائي، في مختلف المناسبات والطقوس الإجتماعية، بحكم تنوع الجماعات العرقية التي وفدت إليها وإستقرت فيها. وتدل الروايات المتواترة عن تاريخ الغناء في السودان على أن سكان السودان الشمالي برعوا أكثر من سواهم في التلحين والغناء. فقد كان للشايقية شعراء ومغنون وعازفون مهرة على آلة الطمبور. وكانت الساحة الفنية المحدودة آنذاك تزخر بألحان الاغاني، وكانت تحدث مجاراة للمدائح على ألحان الأغاني. ورأينا كيف كان «صائغ الجريف» «يجاري ألحان الأغاني الشايقية القديمة»[18]. وسنرى كيف جاء مطرب شاب من منطقة شندي وكبوشية ليقلب نمط الغناء ومفهوماته رأساً على عقب. وسنرى كيف انتقل الطمبور نفسه مع الشايقية الى العاصمة حتى قدر لمغن طمبوري أن يسجل أول أسطوانة غنائية تعرفها البلاد.

لم يبق بيدينا الآن شيء أقرب الى أجواء الغناء العاصمي في الفترة «الطمبورية» سوى ديوان أبو عثمان جقود «السياحة النيلية في الأغاني السودانية». كتب ناشره ديمتري كاتيفانيدس، تحت عنوان «كلمتي عن الشيخ أبو عثمان جقود»: «شاعر طائر الصيت قديم العهد بالشعر يميل اليه من صغره وينظم أكثر قوله في الغزليات وهو شيخ كبير ولكن نفسه لم تزل فتية. وهو محبوب لدى كل من يعرفه. ومتى رأيتَه نظرتَ الجلال والوقار متمثلان (الصحيح متمثلين) على محياه والصلاح والتقوى بين جبينه. أما مكانته الأدبية وشاعريته فستظهر لك من قصائده التي ستطلع عليها في هذا الكتاب». وقد تناول أبو عثمان جقود في أشعاره النسيب والمجون والإخوانيات والرثاء والفخر والمدح، وبث الشعر شوقه الى الأراضي المقدسة[19].

وفيما كان مجتمع العاصمة غارقاً في فن الدوبيت، وما يقال في الأفراح، والإجتماعات القبلية، غزا فن الطمبور المدن الثلاث نحو العام 1900. فقد قدم شاب

من أبناء منطقة كبوشية ـ حاضرة قبيلة الجعليين التي تعود بنسبها الى سيدنا العباس بن عبدالمطلب ـ فأُخذ الناسُ على حين غِرَّة بما سمعوه منه من أنغام لم تألَفُها مسامِعُهم من ذي قبل [20].

كان ودّ الفكي (ابن الفقيه)..« فتىً أنيقاً وسيماً. وسامته تلفت الانظار، أسمر اللون، على خديه وشمان صغيران «درب طير» [21] يضاعفان من وسامته على مفهوم الوسامة آنذاك، مربوع القامة، ليس بالبدين ولا الهزيل، يلبس قميصاً يتدلى إلى ما بعد الركبتين قليلاً، ويتلفع بثوب تدلت في أطرافه خيوط «مبرومة» مبالغةً في الأناقة، ملابسه دائماً نظيفة، بيضاء، مهذب، حلو الحديث، رقيق الطبع، شديد الحياء في غير تصنع» [22].

كان والده الفكي بابكر فقيهاً متمكناً يقصده طلاب العلم من مختلف مناطق الجعليين. وكثيراً تعرض ودالفكي لتوبيخ والده الذي ساءه إنصراف ابنه الذي وقف بنفسه على تعليمه في خلوته [23] إلى الغناء، وما يقوله الشعراء. وربما دلف ود الفكي إلى عالم الغناء من باب المدائح النبوية التي كان لها فضل كبير على الغناء. وكان المرحوم المبارك إبراهيم ذكر في برنامج إذاعي أن ود الفكي إشتغل بالمديح في بلدته قبيل إتيانه الى الخرطوم.

وذكر ابن أخ ود الفكي أن فنان «الحقيبة» المعروف عبد الله الماحي ـ وهو من مواليد قرية البجراوية مسقط رأس ودّ الفكي ومهد الحضارة السودانية المعروفة ـ درس في خلوة الشيخ الفكي بابكر، والد محمد ودّ الفكي. وأوضح «أن محمد ود الفكي هو أكبر أبناء الشيخ الفكي بابكر، وله من الأخوة الفكي أحمد (خليفة والده)، والمرحوم يحي، والفكي محي الدين، والمرحوم عبد الوهاب، والدكتور عثمان الفكي أستاذ النحو بكلية التربية بجامعة الخرطوم، وله بعض الشقيقات».. أما أبناء ودّ الفكي، فابنه الأكبر عبد الله وهو يحفظ القرآن ويقيم بالبجراوية، ثم الدكتور

مصطفى محمد الفكي أستاذ النحو (أيضاً) بمعهد القضاء الشرعي بسلطنة عمان، ثم ابنه الفكي، وهو أصغر أبنائه، ويقيم بالثورة الحارة الثـانية، جوار مسجد البلك في نفس المنزل الذي قضى فيه ودّ الفكي آخر أيامه الى أن دفن بمقابر أحمد شرفي بأم درمان (24).

عندما شـعر أساطين الغناء في كـبوشيـة أن ودالفكي يملك موهبـة يرجى منها، دبروا له السفـر الى العاصمة ، لا ليـغني فحسب، بل ليـعثر أيضاً على عـمل كريم يضمن له عيشا كريما بعيداً عن عـين والده الفقيه. وصل الى الخرطوم، وحل ضيفا على شـيخ الجعلـيين في العاصـمـة الذي كان يلقب «أريـزونا»، فرحب به، وكـان يشجعه على المشاركة في أفراح أبناء القبيلة في الخرطوم (25). بيد أن إقامة المطرب الوافد لم تدم طويلا، فما إن إكتشف والده غيـابه حتى أرسل إلى عميد الجعليين في الخـرطوم يحضـه على تدبيـر عودة ابنـه الى كبـوشيـة. ولم يملك أريزونا سـوى الاستجابة لطلب الفقيه.

غيـر أن المقام لم يطل بأيضاً مـحمد ودالفكي بين أهله، فـقد شد الرحـال صوب العـاصمـة مجـدداً العام 1915، واسـتـقر في حي العـرضة في أم درمـان (26)، واستأجر محلاً صغيراً في سوق الخرطوم لبيع الخضروات(27). ويبدو أنه لم يشأ ان يهدر فرصـته في النجاح بعد الإقبـال الكبير الذي صادفتـه حفلاته إبّان زيارته السابقة للعاصمة، وجاء هذه المرة ليجد شعراءها وطنابرتها مفتونين بأسلوب غنائه، أيما فتنة. وكثر الطلب علـى سهراته الغنائية، وتبارى الشعراء الكبـار، وفي مقدمهم يوسف حسب الله « سلطان العاشقين » على تزويده الكلمات(28).

كان أكبر تحول أحدثه غناء ود الفكي في الساحة الثقـافية السودانية إقبال كبار الشعـراء على نظم قصائد على روي القصـائد التي أتى بها من منطقتـه، وإن كانت القصائد الجديدة أحدث عبارة ، وأشـد تحضراً من المعاني البدوية التي كانت تسود أغنيات الطمبور الوافدة من كبوشية. يقول الشاعر إبراهيم العبادي: «نحن كنا نغني

بطريقة الدوبيت، وكـان مطربنا ود الفكي، يتغنى بغنـاء يأتي به من السافل» [29].
بل عندما قرر العـبادي أن يقتحم مجـال الغناء الحديث عمد إلى انتقـاء ما راقه من أغنيات ود الفكي ليجاريها. وكان أول إنتاجه في هذا الجانب نحو العام 1917[30].

حقق ود الفكي شهـرة فاقت ما تعارف عليـه مجتمع العاصـمة آنذاك، فكانت أم الفتاة التي تطـلب يدها للزواج تشترط أن يكون من ضمن شـروط المهر الإتفاق مع ود الفكي على إحياء حـفلات الزفاف [31]، وبلغ من الشهـرة أوجاً أن الفتـيات كُنَّ يصفـفن شعر رؤوســهن بطريقة يعمـدن فيهـا الى شقِّه نهـرين، مع الحرص على إظهار مفرق الرأس، وكن يسمين تلك التسريحة «شارع ودَّ الفكي»! [32].

وصف حفلة لود الفكي

كان حين يتـهيأ للغناء في حـفلات الزواج، يجلس إمـا على كرسي، أو على طرف سرير يخصصه أهل المناسـبة لجلوس الطنابرة. واختار من الطنابرة: ودّ الجوخ[33]، ومحمد ود حامد ـ كلاهما من أبناء ام درمان ـ والصدّيق بابليك، لمعاونته في الغناء.

كان نقـر العصـي الوسيلة الرئيـسية لاصدار صـوت إيقاعي. يبدأ الحـفل بنقرة ثقيلة، ويتقدم العريس صوب الفتيات اللاتي يجلسن قبالة الحائط، مديرات ظهورهن للطنابرة، مكتفـيات بالنظر خلسة الى الشـبان [34]، ليختـار إحداهن للرقص على الإيقاع الثقيل الذي يصاحب مطالع شعرية قصيرة يقال لها «رميات». يبدأ ود الفكي بعد ذلك نقر العصا لأداء الإيقاع الخفيف. وهو ـ كما نرى ـ الشكل الغالب على غناء السودانيين منذ عهد الثورة المهدية، بل ربما منذ العهود الـتي سبقته. فقد «صاحبت فنون المدائح النبـوية الشعـبيـة في السـودان ثلاث آلات من الطرب الروحي، وهي الطار والعصا والتصفيق بالأيدي وأطراف الأصابع»[35].

كان ود الفكي يرتاد بيـوت الأفراح التي يدعى للغناء فيـها وهو يحمل عـصوين صـغيـرين، ينقر واحـدة بالأخرى ليـحـدث هذا القرع «مـوسيـقى ساذجـةً تُوائمُ

لحنه»(36). وأشـار المبـارك ابراهيم الى أن ود الفكـي كـان يأتي الى بيت العـرس متلفحـاً بثوبه، يحمل عصـاتين، يضع إحداهما جانبـاً، ويستخدم الثانـية في توقيع الغناء. وتبـدأ حفلته بـ «رمـية» ثقيـلة، لا تتعدى ثلاثة أو أربعـة أبيات شـعرية، ثم ينضم اليـه الطنابرة بكريرهم الحلقـي، بينما هو يؤدي كـلمات أغنيـاته(37). وممن عاصروا غناء الطنابرة المطـرب حسن عطية الذي حدّث فقـال: «لم تكن للفن ساحة في الماضي سوى بيوت الاعراس. يأتي الناس ويجلسون على سجادة، بينما تجلس الفتيات على فرش مصنوع من سعف النخيل، ولم يكن متعارفا على توفير الكراسي لجلوس الضيوف. وتجـهز «عناقريب» (سرر خـشبية تُبطّن إما بـجلد الحيوانات أو الحبال) لجـلوس الطنابرة أو «بتوع الحُومبَي» كـما يسمون، يقـولوا جزء من الغناء بحلوقهم. يعني يقـول الواحد منهم كلمة او اثنين، والباقي يزِمُّـه بحلقه، (هكذا) إي هي هي، إي هي هي. وترقص الفـتاة على هذا النـغم. لم يكن الغناء دوبيت، ولا هو غناء منظم. كلام يؤلف والبنت ترقص عليه رقص الرقـبة المعروف حالياً، ولكن من دون إيقاع. بعد ذلك ظهر الغناء الذي يسمى الآن «حقـيبة»، بدأوه (سرور وعبد الله الماحي) بعصى يضعونها وسطهم ويضـربونها من المنتصف بعصى أخرى، ده كان إيقاعهم حتى تتقـدم نحوهم الفتاة الراقصة فينهضون وقـوفاً لأخذ الشـَّبَّال (38) ثم يعودون الى أماكن جلوسـهم» (39).

وكان شبان ذلك العهد يتبارون لمعرفة أماكن حفلات الاعراس، ولم تكن الصحف تواضعت بعد عـلى تخصيص أبواب تعنى بأخبـار المجتمع كما هي حـالها الراهنة. وكان في مقدم المتفرغين لتسقُّط تلك الأخـبار شعراء الدوبيت، والفنان الخالد محمد أحمـد سرور الذي تابع حـفلات ود الفكـي حتى حذق تـقليده، وشـاءت الأقدار أن يتسلم منه راية الغناء وينبغ فيها.

ومما بلغنا من أغنيـات محمـد ودّ الفكي أهزوجة ذكـر الصحافـي الراحل حسن نجيلة أن شـاعرها هو حسن سالم من أبنـاء كبوشيـة، وكانت من الرميات الثـقيلة الإيقاع: .

عشبة البانة الماحت اغصانا

في جوفي وَاجّة نيرانا

الخواص والعوام يخشُوا من شانا

خيالها حيًانا من فروع المِسك فاح جانا

زهرة الورد المَرْوي بُستانا

العشوق روحُه تعبانا

يا كريم اكتب ليما ويّانا (40)

ومن أغنياته ذات الايقاع الثقيل:

ودِّي الجواب جيبي ياروح الكرام

أوصيك لحبيبي رُدِّيلو السلام

تجيك تتدرج ياعاشق اتفرج

هوي هوي يا الله (41)

ومن النسق نفسه أغنيته «دارس العلم» التي نظمها، هو نفسه، يستعطف والده الفقيه بابكر (42). ويُروى أنه كان يؤدي مقطعيها الأولين على إيقاع خفيف سريع، ثم يعمد إلى تغييره للنسق الإيقاعي الثقيل في المقاطع الثلاثة المتبقية، ومما بقي من كلماتها:

(يا)دارس العلم

بَلاهِن دين ما بتِم

دِي النِّيَّة مهيرةَ النَّقا

نظيرها قط ما إتلقى

الراوي يشرح يِنِم

فوق الجديد والقِدِم

حواك يا دارس العِلِم (43)

ويرجح الشاعر مبارك المغربي أن الشيخ «بانقا» الذي ورد اسمه في الأغنية هو فقيه آخر وبّخ ود الفكي على اتّباعه المغنين الغاوين. وتتضمن القصيدة عبارة «زينة

الوالي افندينا»، وهي إشارة إلى الخديوي، والي مصر والسودان آنذاك. كما تشير القصيدة إلى عطر «بنت القسيس» الذي كان شهيراً عهدذاك [44].

ومن أغنيات ود الفكي على النقر الثقيل:

سمَيت بي رب القسوم

شكرك فِعَال ما بالخشوم

شوفتك تباخِت كل شوم

الدّرعة أم رشوم فوقها يا القيّوم

أنا ما بنوم سببي أم رشوم

الليلة نام الغريد نام

الليلة نام بصديره عام

الليلة نام جوز الحمام [45]

ومما أدركه التدوين من غنائه الخفيف الايقاع:

اسمك ما بجيبو يمين

لو ضربوني بالمِرتين

في اول براءة

وآخره حروف يس

في العمران وسط

وفي المايدة بين جزئين

تفسيراً غميس فيهو

العلما(ء) مختلفين [46]

ويلاحظ أن الناظم إستعان بعدد من أسماء سور القرآن الكريم ليدلل على المكانة التي يختص بها اسم حبيبته، تاركاً حل لغز اسمهاْ للعلماء ليتجادلوا في شأنه.

ومن غنائه الخفيف أيضاً:

اللّهيجا دُقاق فوقا يا الخلاق

ياربي الخلاق ست ريدي ما تِنعاق

يخفي الحرير جسمك
قسم الدهب وَسْـمــكْ
انــــا مشتاق (47)

واضح جلياً أن النصــوص المثبتة لا تخلو من خلل في أوزان الـشعر. ولا ندري أيهـا كتبـه شعـراء عاصـميـون لمحمـد ود الفكي لتصـبح بمستطاعنا المقـارنة بين النصــوص الواردة من المنطقـة التي جـاء منها المغـني، وتلك التي أنشــأها شعـراء العاصمة الذين إفتتنوا بالنغم الوافد إليهم من شمالي الخرطوم.

وندرك مما توفر لدينا من معلومات أن شعراء العاصمة إستمروا على النظم على نسق الدوبيت، وكانوا يقدمون قصــائدهم إلى مطربي الطمبور. وذكر نجيلة أن «ود الفكي أميـر الغناء والطرب آنذاك» كان يتغـني بنظم الشاعر ابراهيم العـبادي، وهو أمـر عرض له العـبادي مـراراً (48). ولعل أبلغ دليل على تأثيـر أسلوب ود الفكي الغنائي الجديد أن مؤسس الأغنية الحديثة في البلاد الفنان محمد احمد سرور تتلمذ عليه (49). بل ظل ســرور يغني بالطريقة نفـسهـا منذ دخوله مـجال الغناء حـتى اكتشافه الأسلوب السائد حالياً. (50)

بدأ نجم ود الفكي يأفل في أواخر العشرينات، واعتـزل الغناء كليةً بعدما ضاقت نفسه بما ابتدعه المجتمع في ذلك الوقت من احتفاء مكلِّف بالمطربين على قلّة عددهم. وكان يقول لمن رافقـوه إبان تلك الفترة إنه لن يقبل مطلقاً أن يغني فــي مقابل أجر، وكان يتضــايق غاية الضيق من الأُسَر التي تدعـوه إلى إحياء حفلاتـها وترسل إليه سيارة لتقله الى دارها (51).

ان قصــة محمد بابكر الشــهير بمحـمد ودّ الفكي الذي أحدث إنقــلاباً غنائياً في مطلع القرن العشرين لم تُدوَّن بأدق تفاصيلهـا. ويصدق حقاً القول «إن الباحث عن مجد الأغنية السودانية لا يستطيع إغفال هذا الرائد الفذ، وتلك القيثارة الشجية التي كانت بداية الانطلاقة نحو دنيا الطرَب والغناء» (52).



الهوامش

(1) المبارك ابراهيم: مقابلة في برنامج «مع أهل الفن» قدمها حسين عثمان منصور، مكتبة الاذاعة السودانية، أذيعت في 1962/5/24.

(2) أغنيات قصيرة تُغنى أثناء مسيرة العريس مع ذويه وآصدقائه من والى النهر، وهي من طقوس الزواج التي تنسب الى عهود سودانية غابرة. وتتسم أغنيات السيرة بالصخب والحماسة، وتتطرق في معانيها الر مدح العريس وأصدقائه، وقد يتم خلالها الضرب بالسياط، في ما يُعرف بـ «البُطان».

(3) آغنيات تُنشدها النسوة للعريس داخل المنزل، غالباً أثناء وضع الحناء على كفيه وقدميه، وأثناء تجهيزه بزي مراسم الزواج. وغالباً ما تكون إنشاداً لأدعية بأن يصيب الخير العريس في مقبل أيامه. وتؤدّى في خشوع، وسط إصغاء الحاضرين.

(4) تُؤدّى أغنيات الدلوكة عادة أثناء حفلة العرس، وتتسم بالصخب والحماسة، وتتناول بالمدح العريس وأهله وقبيلته، وغالباً ما يتم أثناءها الضرب بالسوط (البُطان).

(5) تُقال أصلاً في رثاء الزعماء والأعيان. وأشهر المناحات في السودان مناحة بنونة بنت الملك نمر في رثاء أخيها عمارة، وقد نظمتها نحو العام 1800، وقد اشتهرت على حنجرة المُطرب عبد الكريم الكابلي (ما هو الفافنوس ما هو الغليد البوص). ومع أن هناك مناحات ينظمها رجال، إلا أن مناحات النساء هي الأكثر شهرة.

(6) يكون غناء «الأبّالة» عادة بالدوبيت، وهو أنيس الشعراء المسافرين على ظهور جمالهم. وغالبه مناجاة يتحدث ناظمها مع جمله، ويذكر أحبابه، ويتأسى على الفراق، وينتهي غالباً بالغزل. ومن هذا الصنف قصائد طويلة تُسمّى «المسادير» (مفردها مُسْدار). ومن أشهرها مسدار ودّ الفرّاش، وهو شاعر من منطقة بربر، توفي نحو العام 1884، كان كثير الأسفار، إذ كان عمله نقل البريد من بربر الى سواكن.

(7) الشيبي، مصطفى كامل، الدكتور: ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون، منشورات الجامعة الليبية- كلية التربية، 1972، ص18.

(8) المصدر السابق، ص 19.

(9) صاحب ديوان «السياحة النيلية في الاغاني السودانية»، الذي أصدرته العام 1927 مكتبة البازار السوداني.

(10) المبارك ابراهيم: برنامج «مع أهل الفن»، أذيع في 1962/5/24.

(11) الشاعر محمد علي عبد الله الامي: مقابلة إذاعية بمناسبة مهرجان الثقافة الثاني، قدمها المذيع السر محمد عوض، مكتبة الإذاعة السودانية، أذيعت في 1979/2/13.

(12) ابراهيم العبادي: ندوة عن الفن (الغنائي السوداني) القديم، قدمها أحمد الزبير، مكتبة الاذاعة السودانية، أذيعت 1969/4/23.

(13) أصله في العربية بالنون، وينطق في عامية أهل السودان بالميم والنون معاً.

(14) ميرغني البكري وعاصم علي عبد اللطيف: أيام زمان ـ ذكريات الشاعر محمد علي عبد الله الأمي، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح (م.ا.ت.م)، بدون تاريخ، ص10ـ13.

(15) ذكر الشاعر الأمي، في مقابلته الإذاعية (تقديم السر محمد عوض - بثت في 1979/2/13) ان اسم «الطنباري» المذكور هو عبد الغفار الهواري.

(16) ميرغني البكري وعاصم علي عبد اللطيف: المصدر السابق، ص11.

(17) حسن نجيلة: ملامح من المجتمع السوداني (ملامح)، ج 2، ص53.

(18) حسن، قرشي محمد: مع شعراء المدائح، من الأدب الشعبي السوداني، ج 4، ط 1، الخرطوم، 1978، ص 320. وصائغ الجريف اسمه الأصلي أحمد فرح، لكنه لقب بمهنته، وأضيف اللقب إلى جريف نوري حيث عاش الشاعر سني حياته وشبابه وكهولته.

(19) «ديوان السياحة النيلية في الأغاني السودانية للشاعر السوداني الشهير الشيخ أبو عثمان جقود»: جمع وإلتزام مكتبة البازار السوداني لصاحبها نقولا ديمتري كاتيفانيدس، (الطابعون؟) مطبعة ومكتبة أمين عبد الرحمن بشارع خيرت بمصر (1927). ورد في ذيل التقدمة أنها دونت في الأول من ديسمبر (كانون الاول) 1927.

(20) حسن، قرشي محمد: مع شعراء المدائح: ص53. ووافقه في ذكر سنة قدوم ودّ الفكي إلى الخرطوم الشاعر ابراهيم العبادي في حلقة من برنامج «ضيف الاسبوع»، قدمها محمد سليمان البشير، عام 1970. غير أن المبارك إبراهيم ذكر في برنامج بُثّ في 5691/2/24 أن ودّ الفكي أتى الى العاصمة العام 1903. وذكر أيضاً أن المطرب محمد أحمد سرور وُلد العام نفسه.

(21) نجيلة: ملامح، ج2،ص53.

(22) المصدر السابق.

(23) الخلوة: الكُتّاب في عامية مصر، مدرسة يُعلم فيها الفقيه الأطفال القرآن والكتابة قبل بلوغهم سن الدراسة النظامية.

(24) بابكر، هاشم عثمان الفكي، وزارة الصحة، إدارة الإحصاء، الرياض (السعودية): رسالة الى محرر باب «أساتذة وتلاميذ»، صحيفة الخرطوم (القاهرة)، ع 821، 1995/2/27.

(25) إسماعيل عبد المعين: ندوة حول تاريخ الاغنية السودانية، قدمها السر محمد عوض، مكتبة الاذاعة السودانية. أذيعت في 1970/3/16.

(26) المصدر السابق.

(27) نجيلة: ملامح، ج2،ص53.

(28) المبارك ابراهيم: شريط، 1962/5/24.

(29) ابراهيم العبادي: شريط، 1969/4/23.

(30) المصدر السابق.

(31) اسماعيل عبد المعين: شريط، 1970/3/16.

(32) المبارك ابراهيم: شريط، 1965/2/24.

(33) وردت بحاء مهملة في مقال ميرغني البكري وعاصم علي عبد اللطيف، م.ا.ت.م.

(34) الفنان ابراهيم شمبات: مقابلة أجراها محمد خوجلي صالحين، برنامج «مع إهل الفن»، مكتبة الاذاعة السودانية، أذيعت في 1965.

(35) حسن، قرشي محمد: من التراث الشعبي السوداني: المدخل الى شعر المديح، إدارة النشر الثقافي، مطبعة التمدن المحدودة، الخرطوم، يوليو (تموز) 1977، ص 65.

(36) نجيلة: ملامح، ج2، ص57.

(37) المبارك ابراهيم: شريط، 1965/2/24.

(38) الشبّال: أنظر: عون الشريف قاسم: قاموس اللهجة العامية في السودان. ولا تخلو الصورة من مشابه للغناء في عهد المهدية والمديح النبوي الشعبي في زمان سبقه. يورد قرشي محمد حسن «أن مما سيترعي الإنتباه أن ألحان المدائح فيها الثقيل والمتوسط والخفيف، مثل ألحان الأغاني تماماً. كما أن القاعدة في طرق إنشاد المدائح مثل طرق الأغاني مع إختلافات شكلية لا تفصل نهر المدائح من نهر الأغاني كثيراً» (المدخل الى شعر المدائح ـ ص 64).

(39) المطرب حسن عطية: مقابلة في برنامج «فنان وألوان»، تقديم فيصل الصادق، مكتبة الاذاعة السودانية، أذيع في 1979.

(40) نجيلة: ملامح، ج2، ص 54ـ55.

(41) المغربي، مبارك: من أعلام الغناء السوداني ـ ودّ الفكي، الحلقة (3)، م.ا.ت.م.، الخرطوم، 1981/2/19، ص 22.

(42) المصدر السابق.

(43) المصدر السابق.

(44) المصدر السابق.

(45) المصدر السابق. والمعنى أنه أقسم برب القسم أن محبوبته لا تشكره بالقول وحده، بل تُتبع ذلك عملاً. وإذا أطلت فكل شؤم ونحس يزولان. والرُّشُوم ـ واحدتها رَشْمَة ـ سلاسل ذهبية تُعلق بين الأنف والاذن، وكانت من مياسم الجمال آنذاك. الغريد: الناعس. وربما عنى بزوج الحمام النهدين.

(46) المغـــربي: من أعـــلام الغناء الســـوداني - ودّ الفكي، الحـلقـة (4)، م.ا.ت.م.، الخـــرطوم، 1981/2/28، ص 15.

(47) المصدر السابق.

(48) ابراهيم العبادي: شريط 1969/4/23.

(49) المبارك ابراهيم: شـريط، 1962/5/24. قال:« سرور تتلـمذ على ودّ الفكي، (لقد) حـضره وعاصره، وغنى معه. وبدأ بتقليده».

(50) يقول ابنه فيصل محـمد احمد سرور(برنامج ''حقيبة الفن'' قدمـه السر محمد عوض، مكتـبة الاذاعـة السودانيـة، اذيع في 1988/6/15) إن والده بدأ الغناء عـام 1911، وبدأ مشـواره مع العبادي عـام 1918. غير أن نجـيلة يقول إنهمـا بدآ مشوارهمـا العام 1916 (ملامح، ج2، ص60).

(51) المبارك ابراهيم: شريط، 1962/5/24.

(52) المغربي: من أعلام الغناء السوداني - ودّ الفكي، الحلقة (4)، م.ا.ت.م.، ص15.

●●●

ميلاد الأغنية السودانية الحديثة

الأغنية الدائرة على ألسن السودانيين في وقتنا الحاضر ليست قديمة قدم الفن الغنائي نفسه في البلاد، إذ لم تنشأ إلا في مستهل القرن العشرين، بينما يختصم نقادها ومستمعوها في ما إذا كانت قد تطورت أم انها ما زالت ترفل في أثوابها القديمة. وكما أشرنا في كلمة سابقة [1]، فإن ثمة تمييزاً بين الأغنية التي تؤدّى بمصاحبة الآلات الموسيقية، ويطلق عليها الأغنية الحديثة، وتلك التي تعتمد على أصوات المغني وجوقته، وتصاحبها آلات ايقاعية كالرق والطبلة، ويطلق عليها أغنية الحقيبة، وتعزى التسمية الى برنامج « من حقيبة الفن» الذي ابتكره في عام 1954 المذيع السابق والسفير المتقاعد صلاح أحمد محمد صالح.

ولا صحة للزعم بأن التسمية مشتقة من عبارة حقبة زمنية [2]، إذ إن النمط الغنائي الذي يسمى «حقيبة» رأى النور قبل إهتداء الإذاعي السفير صلاح أحمد الى برنامجه بأكثر من ثلاثة عقود. يقول صلاح أحمد إنه سعى من دون جدوى أثناء عمله في هيئة الإذاعة البريطانية العام 1954 الى العثور على تسجيل لاغنية «عزة في هواك» التي رأى أنها تمثل قمة ما بلغه تطور الغناء في السودان عهدذاك. فإضطر إلى الإستعانة بمبعوث سوداني في لندن ليؤدي الأغنية في برنامج خاص طلبت منه إذاعة لندن تقديمه، لتعريف مستمعيها بالأغاني السودانية. ويقول السفير صلاح إن الخوف من ضياع الأسطوانات التي سجلت عليها الأغاني السودانية في

تلك الفتـرة أثار في نفسه القلق من إندثار بعضــها، ولهذا إختـمرت في ذهنه فكرة تقديم برنامج لدى الإذاعة السودانية مهمتــه الأساسية حفظ التراث الغنائي وتوثيقه وتسجيله ليبقى عوناً للأجيال المتعاقبة.

وأضاف: «بدأت قبل عودتي من لندن التـفكير في البرنامج الذي راودتني فكرته وفكرت في مغن أكلفه بأداء أغنية «عزة» حـتى تبقى ولا تموت ، وسرعان ما تبادر إلى ذهني صــوت المطرب عبـدالعزيز محـمد داؤود ، ورأيت كـذلك أن أكلف المطرب الكبـير أحمـد المصطفى أداء أغنيـة «أنا ما مـعيون»، بـل جاشت بخـاطري أصوات المطربين عثـمان حسين وسيد خـليفة وعبيـد الطيب الذي كان صوته قريـب الشبه بصوت المطرب الراحل سرور » (3).

تبلورت الفكرة تماماً في ذهن الإذاعي صــلاح أحمد بعدمــا عاد إلى البلاد. ورأى أن حظ البرنامج من الذيوع والرواج ســيكون كبيراً إذا ما تسنــى له تقديم الأغنيات القديمة والجديدة، في آنٍ معاً، ليـرضـي أذواق الأجيال الشابة والرائدة ، وإقتنع بأن السبيل إلى ذلك لــن يتأتى إلا بالإستعانة بالمطربين المحـدثين ليقدموا أعـمالا غنائية قديمة بمصــاحبة الآلات الموسيـقية التي غـدت سمة ملازمــة للغناء بعد إفتـتاح دار الإذاعة السودانية.

وواجهـته صعـوبة أخرى تمثلت في عـدم العثـور على نصوص غنائية مـكتملة وصحيــحة، فإستـعان بخاله الطاهر حمـدنا الله المولع بالإحتفاظ بالمجـلات القديمة والأسطوانات، خصوصاً مجلة «هنا أم درمان» التي أصبحت تعرف لاحقاً بـ «مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح»، ودرجت على نشر نصوص الأغنيات إستجابة لطلبات قرائها. من أعداد تلك المجلة حصل صاحب فكرة البرنامج على نصوص غنائية كلف كبار مطربي البلاد آنذاك بحفظها وتوقيعها مع فرقة موسيقى الإذاعة.

يقول الـسيد حـمدنا الله، وهو من سكان حــي السوق في مدينــة أم درمان، إنه يذكـر أن ابن اختــه حـصل منه على أسطوانات تحـوي تسجـيـلاً لأغنيات «أنا مـا

معـيون»، و«الضواحي وطرف المداين»، و«فلق الصبـاح»، و«ماهو عارف». إستـعار منه مجـموعة من أعداد مـجلة «هنا أم درمان» الصادرة في العقـد الرابع من القرن العشرين.

بدأ صـلاح مهـمة توزيـع النصوص على المطربـين المحدثين ، فكانت «عـزة في هواك» من نصيب المطرب عبد العزيز داود. ومنح المطرب أحمد المصطفى نص أغنية «أنا ما مـعيون». ولما نـضجت الفكرة تماماً توقف صـاحبـها أمام صـعوبة إختـيار التسمية، وتبادر إلى ذهنه أن يسمي برنامجـه « من حقيبة الفن »، لأنه كان يتصور أنه سيفتح حقيبة تحوي أضابيـر نصوص وأسطوانات قديمة ينتقي منها لمستمعيه، ويحكي لهم شيئاً عن تاريخها.

يقول صلاح: « كانت هناك حـقيبة حديدية سوداء في قـسم الأخبار في الإذاعة، وكان مقره آنذاك في الخرطوم، بينما كانت الأستوديوهات في أم درمان. تذكرت أن تلك الحقـيبة كانت تحـدث صوتاً عندما أفـتحها ، ولم يـكن لنا قبلٌ آنذاك بالمؤثرات الصوتيـة.وبدأت تقديم البرنامج لمدة سـاعة كاملة حيـاً على الهواء مباشـرة، وكان يقـدم يوم السـبت مـن كل اسـبـوع. وبـث للمـرة الأولى مـسـاء السـبت 18 نوفـمـبر/تـشرين الثـاني 195 4 ، كـانت ليلة لن أنـساها. لأنهـا جـزء مـهم في حياتي»(4).

ومن الكلمـات التي اختارها لتـقديم الحلقـة الأولى من برنامجـه: «اليوم أنفض الغبـار عن تراث الأغنية السـودانية الأصيـلة». وكان أستـديو التقديم يـختلف عن أستديو تشغيل الفونوغراف، فكان صـاحبنا يضطر إلى التنقل بين الغرفتين لضمان دقـة التنفيـذ. وكـان يحرص عـلى سرد جـانب من تاريخ الأغنيـات التي يقـدمهـا لمستمعيه، ويذكر مغنيها الأصلي، ومناسبتها.

وما ان انتظم البث، بدأت تنهال الرسائل بالمئات «من مـختلف الأعمار، خصوصاً الجيل القـديم الذي أعادته أغنيات البرنامج إلى عـهد شبابه. وشـيئاً فشيـئاً توسع

البرنامج وإتجـهتُ إلى شعراء الغناء، واستـضفت في مقدمـتهم الشاعر مـحمد ودّ الرضي، وزرت المطرب الراحل إبراهيم عبدالجليل الذي لقبتـه الفنانة العربية الكبيرة أم كلثوم بعصفور السودان، وكان معتكفاً في منزله بعد إنحسار مجده، وطلبت منه أن يكون ضيفاً علي البرنامج، فبكى من شدة التأثر بعد أن حسب أن الناس تناسوه ونسوه».

بعد التـحاق السفـير صلاح بالقـسم العربي في هيئـة الاذاعة البريطانيـة مرة أخرى العـام 1956، تولى تقديم البرنامج زمـيله السيد علي مـحمد شـمو، وزير الاعلام والثقافة في عهدي الرئيسين المشير جعفر نميري و الفريق عمر البشير. ذكر شمـو أن زميله صلاح قـدمه إلى المسـتمعين عـشية سـفره إلى بريطانيـا «بعد أن اطمأن الى أني سأمضي بالبرنامج من حسن إلى أحسن»(5).

كانت لشمّو رؤيتـه الخاصة به حيال تقديم البرنامج، فـقد بدأ بإعادة النظر في المقدمـة الموسيقية ، وكـانت حتى ذلك الوقت عزفـاً منفرداً بالكمان لموسيـقى أغنية «عزة في هواك» التي يتساءل المرء لو أن الله لم يقيض السـفير صلاح لنفض الغبار عنها فهل كـانت ستحظى بالذيوع والإنتشار اللذيـن خلداها في وجدان السودانيين جيلاً تلو جـيل؟ وكان صلاح يعقب المقدمة بـفتح حقيبة قـسم الأخبار ويدلف الى تقديم فقرات البرنامج، وقبل أن يختتم الحلقة كـان يعمد الى إغلاق الحقيبة لتصدر صوتاً يبلغ مسامع الجمهور.

استهل شمـو عهده بالبرنامج بتغييـر اسمه ليصبح «حقيـبة الفن» ،«إذ أصبحنا نقدم تراثاً بات ـ بنظري ـ أكبر من أن تستوعبه حقيبة»، كذلك تخلى عن صوت فتح الحقيبـة واغلاقها، ثم أتى على الشعار فـبدله أبياتا لا تزال شعاراً للبرنامج، كـتبها الشاعر الفحل مـحمد ودّالرضي: «جلسن شوف يا حلاتنْ». ورأي شمـو أن يقتصر البرنامج على تقديم الأغـنيات القديمة من دون مساس بهـيئتها الأصليـة، بينما كان السفير صلاح يعمل على إحياء تلك الأغنيات بأصوات المطربين المحدثين.

يقول شـمو، الذي إتجه الـى العمل التجـاري والأكاديمي بعد إعـفائه من المهـمة الوزارية: «هكذا فـتحنـا الباب أمـام كبـار المغنين القـدامى ليقـدمـوا إنتاجـهم في البرنامج. ومنهم الثنائي عوض وإبراهيم شمبات، ومن المفـارقات أن فرقتهما كانت ثلاثية، إذ كـان معهمـا شخص يسمى بابكر، كـان يقوم منفرداً بدور الجـوقة التي تردد (المقاطع) وراء المغنيينْ. ودعونا مطربين آخرين منهم عبد الرحيم الأمين. وأخذ مطربون مـحدثون كبـار يأتون إلينا لنسـمح لهم بتقـديم أغنيات قديمة بـرعوا في آدائها، منهم المطربان إبراهيم الكاشف وعبد العزيز داوود».

ولمزيد من الإيضاح يقول شمو: «كان صلاح (أحمد محمد صالح) يأتي بالفنانين الجديثين ليؤدوا أغنيات الحـقيبة بصحبـة الفرقة الموسيقية، أمـا أنا فقد مزجت بين أغنية الحقيبـة والعناصر الأصيلة في حقيبة الفن مثل أولاد شـمبات وأحمد يوسف وعصـفور السـودان إبراهيم عبـد الجليل والفاضل أحـمد وآخـرين كانوا يقـدمون الاغنيات بإيقاعاتها (حيّة)، وتركنا بعض المغنين مثل عبد العزيز محمد داود صاحب القدرات الرهيـبة في الصوت (يؤدون بالاسلوب المصـاحب للآلات الموسيقـية) لأن عنصر الصوت واضـح الحضور في أغنية الحقـيبة، ويتجلى ذلك حين يصـدح عبد العزيز في الطبقات العالية برائعـة كرومة «جاهل وديع مغرور»، والكاشف في درة الخليل «فلق الصباح». ومع احترامي لبعض المغنين المحدثين فإنهم لا يجارون أغنية الحقيبة إذا جردناهم من الاوركسترا» (5/أ).

وبعد أن تخلى علي شمو عن تقديم البرنامج، عـهدت الإذاعة بتقديمه الى الأستاذ المبارك إبراهيم (1898ـ1972). وقد إشتهر بأسلوبه في التقديم، وبطريقته المهذبة في توقير ضـيوفه، فلا يخاطب أيهم إلا مـسبوقاً بلقب سيـد، أو مواطن، أو شيخ. وكان يميل الى شرح مغاني الأغنيات القديمة ليـسهل فهمها على أبناء الجيل الجديد. وكان يطرب هو نفـسه لما يُقال ويُغنى. وكـان أكثر طربه من ثنائي أولاد شمـبات ـ عوض وإبراهـيم. فلا يخـتتم حلقـة من البرنامج إلا كـانا مسك خـتامـه. وقد نجح

وأصاب شهرة في هذا الباب حتى تجد أدباء ومؤرخين إجـتماعيين كبار يزعمون أنه «أول من قدم حقيبة الفن» (5/ب).

ومن أهم ما أسـفرت عنه جهـوده في تقديم برنامج «حقـيبة الفن» نجـاحه في إقناع مسـؤولي إدارة الإذاعة بفـتح الباب أمام الثنـائيات «أولا د شمـبات» و«أولاد الموردة» «وميرغـني المامون وأحمد حـسن جمعة»، بتسـجيل أكبر عـدد من أغنيات حقيـبة الفن التي فُقدت أسطواناتهـا، أو لم يُعثر لها على تسجـيل، أو تلك التي كان يعرف بحسه الفني أن أحد تلك الثنائيات يجيد أداءها.

وذكر الفنان الراحل عوض شمبات للمؤلف أن المبـارك حجز لهما إبان الستينات أستديو الإذاعة بضعة أيام ليسجلا نحو 15 أغنية. (5/ج) وكان معهما في «الحجز» نفسه ثنائي أولاد الموردة ـ عطا كوكو ومحمود عبد الكريم ـ وطلب من الفريقين أن يتبادلا الغناء، فطوراً يغني أولاد شمبات، ويعاونهما «شيلاً» وتصفيقاً أولاد الموردة، وهكذا. فلكأن المبارك عـاود سنة استنها الحـقيبيـون الرواد عندما كانوا يتـبادلون الغناء، ويجارونه، ويعـارضونه، ويغني الأغنية كل على هواه، ما الفـصل في تقدير ذلك لغير المستمعين.

من ناحيـة أخرى، حرص المبارك ابراهيم على اسـتضافة كل شـخص قام بدور يذكر في مـجال الغناء في حلقات البـرنامج. استضـاف كل المطربين القدامى الذين اعتزلوا الغناء قبل ذلك بعقود، كالمطرب علي الشايقي، والفنان عبد الله الماحي. وأتى في بعض الحلقات بمواطنين ذواقة، ليست لهم صلة من قـريب أو بعيد بنجوم الغناء وشعـرائه، فكان ذلك ينم عن ذوق رفيع، ومتـابعة دقيـقة، ونقد وشـرح وإيضاح. واسـتضـاف الشعـراء، وحقق مع كـل منهم عن أسبـاب نظم قـصائدهم الغنائيـة الرائجة. فترك لنا بذلك سجلاً وثائقياً يمثل ثروة لا تقدر بثمن، لولاها لما تأتى جانب كبير من هذا البحث.

وقد كان الاستاذ المبارك ابراهيم أول مقدم لركن الأدب في الإذاعة. وعمل محرراً لمجلة هنا أم درمان (الإذاعة والتلفزيون لاحـقاً). وعمل قبل ذلك صحافياً بـصحيفة النيل. واتصل بعدد من نوابغ الشعراء السودانيين، خصوصاً التجاني يوسف بشير والهادي العـمرابي (صـاحب أغنية «مي» المسجلة لدى الإذاعـة السودانيـة بصوت المطرب صـلاح بن البادية). وكـان المبـارك ابراهيم يتكتم الحـديث عن نفسـه، فلم يُعرف مسقط رأسه، ولا يعرف شئ عن تعليمه. وقيل إنه كان مسيحياً ثم أسلم.

وممن سحـرهم غناء «حقيبـة الفن» وأُخذوا بنبوغ شعـرائها ومبتكري ألحـانها الاديب السوداني الكبيـر الطيب صالح الذي انتهز فرصة انتـدابه من القسم العربي في هيـئة الاذاعـة البريطانيـة الى اذاعـة ام درمان ، العـام 1967 ليجـري سلسلة مقـابلات شاملة مع فحول شـعراء الحقـيبة ، و منهم المرحـومين العبادي ومحـمد الرضي. ولا تزال هذه المقابلات افضل معين للباحثين في تاريخ الفنون الغنائية في البلاد ، وربما زادها امتاعـا ونقاشا ولع الطيب صالح نفسه بأشـعار البادية وفنون القول عند بني وطنه.

ومن أسف أن الإذاعة السودانية اضطرت، لضائقة في أشرطة التسجيل الاذاعية، إلى مسح معظم حلقات «حقيبة الفن» التي اشتهر بتقديمها الإذاعي المبارك ابراهيم ، وهي ثروة حقيقية للمهـتمين بالبحث في تاريخ الغناء الوطني السوداني الذي يعاني أساساً من شح المصادر، وعدم وجود وثائق، بعدما طوى الردى حياة الرعيل الأول من مؤسسي الحياة العامة في البلاد (6).

تلك الليلة

كانت العاصـمة السودانية ترقص كل ليلة مع أنغام فن الطمـبور الذي يبدو من الروايات أن شعـراء الاغنية الحديثـة تلقفوه من شـعراء أغنية منطقـة الجعليين في شمال السودان، وبرعوا فيه. ولـعل من المفارقات في هذا الشأن أن الشعار الغنائي

الذي لا يزال يصاحب برنامج «حقيبة الفن» الذي تقدمه الإذاعة السودانية كان إحدى اشهر رميات عهد الطمبور:

جلسن شوف يا حلاتنِ
فـُزُّر في نـاصـلاتـن
قالوا لي جَنْ هوي هَبَابِن
يالله الحبايب حبابِن (7)

تشير الدلائل الى أن عاصمة البلاد كانت تعرف أنماطاً أخرى من الغناء كادت تنفرد بساحة الغناء لو لم يقيض الله مولد الأغنية الحديثة على يد المطرب محمد أحمد سرور. كان هناك الغناء الطمبوري القادم من أقصى الشمال، خصوصاً غناء قبيلة الشايقية الذي تصاحبه في الغالب آلة الطمبور. واشتهر في هذا المجال المطرب بشير الرباطابي ـ نسبة الى قبيلة الرباطاب ـ وهو أول مطرب سوداني قام بتوثيق إنتاجه الغنائي في أسطوانات (8). ومن عجب أنه سجل أغانيَ طمبوريةً وحقيبيةً في آنٍ معاً.

يقول المرحوم محمد ديميتري البازار إنه قابل الرباطابي مصادفة في القاهرة، العام 1928، واتفقا على أن ينتج البازار بعض أغنياته. ومما أنتجاه أغنيات: «يالقمري المظلل بي وُرْق الأراك»، و«ياحليل موسى»، و «لو تجازي لو تسمحي/حنّانة ريدك ما بِتمحي» وثلاث أغنيات أخرى.

ويقول الشاعر محمد علي عبد الله الأُمّي إن الرباطابي أصلاً كان صديقاً لتاجر يقيم في مدينة الأُبَيِّض (غرب السودان) يدعى أحمد العَرّش، وأثناء وجود الرباطابي ضيفاً عليه في إحدى زياراته له، توصل العرّش إلى إتفاق مع شركة أوديون لإنتاج الأسطوانات التي يوجد مقرها في القاهرة، ليكون وكيلاً لها في توزيع منتجاتها في المدينة. وانتهز فرصة زيارة الرباطابي ليتفق مع الشركة على ترتيب إجراءات ملائمة تتيح له تسجيل أغنياته في القاهرة. وشاءت الظروف أن يقوم الأمّي بزيارة

القاهرة بعد عودته من الابيِّض فإذا به وجهاً لوجه مع الرباطابي الذي كان قد تركه في غرب السودان (9).

بيد أن الأمي يفجر جدلاً أخطر من تمسكه بأن الرباطابي كان أول من أنتج أسطوانة غنائية سودانية، إذ يقول أيضاً إنه قابل في القاهرة في الفترة نفسها الأديب الإذاعي المبارك إبراهيم الذي صارحه بأنه زار القاهرة ومكث فيها، ولم يشأ أن يغادرها من دون الخروج بشئ نافع. وأبلغه المبارك بأنه سجّل أسطوانات غنائية بصوته، منها: أغنية «نومي جفاني سهادي يامي كُحلت اجفاني» للشاعر إبراهيم سليمان، وأغنية «برضي بريدا الغالية الما ليها طريدة» من كلمات الشاعر منصور الخليفة شريف (10).

ويصف الأمي المبارك ابراهيم بأنه كان رجلا ينشرح للجلسات السامرة الخاصة، وكان يطلق لنفسه العنان فيغني لاصدقائه. والواقع أن ما بقي من تسجيلات إذاعية قدمها المبارك ينبئ عن رجل ذي نفس شفافة، تصرعه صورة شعرية، أو نجوى بين محبين في قصيدة غنائية. غير أنه من اسف أنه لم تبق تسجيلات من الأسطوانات التي سجلها في القاهرة.

والحقيقة التي ينبغي أن تقال إن الرباطابي كان نجماً معروفاً في ساحات الغناء في الخرطوم، فقد كان ـ مثلاً ـ يرتاد المقاهي ليغني لروادها بطمبوره (11). ولكن يبدو أن الأغنية الحديثة تمكنت، بعدما قوي عودها، وتهيأت لها أسباب الإنتشار إثر إنتاجها في أسطوانات في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، من القضاء نهائياً على دور آلة الطمبور في الغناء العاصمي، ولم تكتب لها حياة حتى مولد برنامج «في ربوع السودان» إبّان خمسينات القرن الماضي، الذي خصصته الإذاعة السودانية لأغاني أقاليم البلاد (12).

كانت هناك أيضا أغنية ايقاع «التُمْتُمْ» التي كانت ترددها أصوات رجالية نافست بها أغنية الحقيبة، حتى كُتبت الغلبة للأخيرة، وإنحصرت الأولى في الأصوات

النسائيـة. والدليل على تلك المنافسة انه حـتى بعد مولد الاغنية الحـديثة (الحقيـبة) بقرابة عقدين كانت في الاسواق اسطوانات «التُمْتُمْ» التالية، في عام 1939:

ـ المطربة فاطمة خميس: طال المنام لي وحدي، الـليلة يا تومتي، سيد الكِرَفتَّة، يا دمعي الإتشتّت.

ـ المطربة ام الحسن الشـايقية: البـريق، الله لينا، الحبيب جـافاني ونفر، قـمري الشوق، يلوح النور، طرفي والمنام، فضل الله، في الضواحي.

ـ المطربة مـاريا: ببكي نايح نوم عيني رايح، حـبيـبي جمـاله البِشـرح صدري، البريق، دير كؤوسك وانشدني كاس، ميل وعرِّض، يانسيم ارجوك، يالجدي المرعاك، لهجك حنان.

ـ المطربة مَهَلَة العبـادية: يا حمامة طيري طيري، حبـيبي الليلة رايق، البلالي، يا عينيّ ووب انا، دار فـور يا ابو ذكـرى، اسمعتـه تغريدي، الله ليّا من العليّـا شويّة، دوبيت.

ـ المطربة عائشـة الفلاتية: يا حـبيبي، دوبيت وبلالي انا، جـوة قلبي، المقاطع لما نور، يا حنوني، حلّ بي، الله لي الليمون، حبيبي سافر بالليل.(13)

ويبدو ان اغـنية «التمـتم» كانت شـديدة التأثيـر حتى على رواد تطوير الاغـنية الحديثة، فقد ذكر المطرب حسن محـمد عطية، وهو اول مطرب غنى بمصاحبة العود على ميكروفون الاذاعـة، انه تأثر للغاية بمطربة «تمتم» بارعة تسـمى « بِتّ العَقَاب» هي صاحبة الاغنية التي اشتهـر عطية بترديدها:«إنت كان زعلان أنا ما بزعل، وإنت كان مبسوط ياسيدي بالأكتر، عودة سلامة يا تجّار مدني » (14).

وذكر البازار ان ميشيان صاحب شركة إنتاج الأسطوانات التي يوجد مقرها في القاهرة لما أخـذ بصوت المطرب السوداني فـضل المولى زِنقار، سـأله عمن تأثر به، فقال إنه تاثر بمطربة تدعى «رابحة التمتم» (15). وكان زِنْقار خير مطرب سوداني إستعار الطبقات العالية في صوته ليبدو كأي صوت نسائي.

واستخدم مطربو وشعراء الأغنية الحديثة شتى النعوت والأوصاف السيئة للقضاء على أغنية التمتم، ومن ذلك النعت المتواتر بأنها متميِّعة، ومنحلة، ويُخشى أن تؤدي إلى تمييع أخلاق سكان البلاد. وكثيراً ما استشهدوا بميوعة أغنية « سيد الكرفتة حبَّك حماني النوم». غير أن بعض الاغنيات الحديثة التي ظهرت عهدذاك لم تكن لتخلو ايضا من ضعف في المعنى، وإغراق في الوصف الحسي. وذلك دليل على أن المنافسة بين النمطين الغنائيين كانت شديدة وحامية.

ومما عثرت عليه بين أضابير مكتبة البازار قصاصات صغيرة طبعت باللونين الاحمر والبنفسجي، جاء فيها:« هلمّوا اسرعوا ! آمال تتحقق؟ لشراء ما يلزمكم من أسطوانات التمتم الجديد ذات النغمات الشجية.. بدائع الفن الحديث». وتكثر الإشارة في الكتيبات الدعائية التي كانت مكتبة البازار تطبعها إلى «التمتم الراقي».

وكانت مطبوعات الدعاية التي أصدرتها المكتبة، وهي أول مادة مطبوعة يمكن أن تعتبر إستفتاءً دورياً عن شعبية المطربين آنذاك، تصف أغنيات المطرب زِنقار بتلك الصفة، ومنها مثلاً: «سوداني الجوة وجداني بريدُه»، و«من بف نفسك يا القطار»، وهي من الأغنيات التي تُنسب إلى الأغنية الحديثة (الحقيبة). ونظم الشاعر الكبير المرحوم سيد عبد العزيز الذي يعتبر إحدى دعامات فن تلك الحقبة أغنيته « أنا راسم في قلبي صورة الباسم» وأعطاها الى «المغني الصغير ذو (ذي) الصوت الحنون الطيب إبراهيم» (16) الذي كان يؤدي أغنياته في الاسطوانات بمصاحبة الكمان.

ولقي هذا النمط الغنائي رواجاً حدا ببعض شعراء ومطربي الأغنية الحديثة المنافسة لها إلى تهذيب كلمات بعض أغنياته والإبقاء على ألحانه. ويقول المطرب إبراهيم الكاشف إنه سلك ذلك النهج بالتعاون مع الشاعر عبيد عبد الرحمن في أغنيتهما «بطير بفوق» (17).

تقول المطربة عائشة الفلاتية إن توأماً من مدينة كوستي تسميان «أم زوايد» و«أم بشّار»، هما اللتان إبتدعتا فن التمتم (18) ، لكن وجود إيقاع مطابق له في

بعض أقطار المغرب العربي يحملنا على القـول أن توأم كوستي ربما تفردتا بطريقة معـينة في الغناء على إيقاع آلة الدلوكة، لم يكن له نـظير في العاصمـة آنذاك ، فلما إشتهرتا به أضحى ابتكار ضرب الإيقاع نفسه ينسب إليهما.

غير أن العداوة التي قوبل بها انتشار التمتم قد تعزى، في جانب منها، إلى نزعة الرجال الى غمـط النساء حقهن. وهي مســألة متأصلة في المجتـمع السوداني، وإن قلت شدتها. وربما حــال ذلك بدوره دون تألق عدد كبير من الأصــوات النسائية في المجتمع السوداني.

ولم يبق من ذلك العدد الكبيـر من المطربات الذي أشرنا إليه بُعيد افـتتاح الاذاعة السودانية سوى المغنية عائشة الفـلاتية. فقد أخفقت كل المحاولات في إقناع المطربة رابحة التمـتم بتسجيل أغنـياتها [19]، على الرغم من أنها لقيت في زمـانها شـهرة ملأت الآفاق. ولم تتقدم إلى الإذاعة بعد افتتـاحها مع المطربة الفلاتية سوى زميلتها مهلة العبادية، وتلتهما المطربة فاطمة الحاج، ثم ظهرت لاحقاً الفنانة منى الخير.

وحتى بعد إنحـسار التمتم والدوبيت، ظلا موضع إهتمـام إلي درجة أن صاحب مكتبة البازار كان يعيد طبع الاسطوانات التي تنفد طبعاتها من السوق. مما ورد في أحد دفاتر المكتبة:

ـ بعث الســيد سر الخـتم اسحق القـدال مراقب نهـر العطبرة من محـطة خشم القربة خطابا في اول ابريل/ نيســان 1940 طالباً تزويده اسطوانة دوبيت للمطرب زنقار (الثمن 40 قرشا)، واسطوانة «ياليل انا ســهران» للمطرب عوض شمبات(35 قرشا)، وارفق طي الخطاب كبيالة بمبلغ 90 قرشا صاغا [20].

ـ كتب السيد عامر افندي محمد بشير مأمور مدينة الرنك الى المكتبة بتاريخ 13 آب/اغسطس 1931 يطلب تزويده اسطوانتي «مرة مـرة يا نسيم السحر» و «منظر شئ بديع» للمطرب عـبـد الله الماحي، واسطوانة «يا ام جـبين بدري» للمطرب علي

الشـايقي.. «وبكل اسف خطاب حـضرتكم غـيـر مصـحـوب بعربون ومن اصـول التجارة ان كل طلب يجب ان يكون مصحوبا بعربون حتى تمكن اجابته» (21).

ولعل أكبر دليل على بقاء غناء الطمبور حتى الليلة الخالدة التي ولدت فيها الاغنية الحديثة أن مـبتدعها المـطرب محمد احمـد سرور كان هو نفسه مطـرباً طمبورياً، إذ أدرك المطرب الرائد محمد ودّ الفكي، وعاونه فـي الغناء ، وقلّد الحانه. وذكر الشاعر إبراهيم العبادي أنه عندما سمع صـوت المطرب سرور الذي كان ما يزال يافعاً، نظم له أغنية على نسق غناء ودّ الفكي، نحو العام 1913 (22). بل ليس هناك ما هو أكثر دلالة على جلية ذلك الأمر من الحقـيقة المتمثلة في أن سرور نفســه كان قد جاء ليلة إبتداعه الأغنية الحديثة ليغني على نسق الطمبور، تماماً مثل أستاذه ود الفكي.

أحداث الليلة الخالدة

يجمع أكثر الـروايات شيوعا (23) على أن المطربين محمـد أحمد سرور والأمين برهان دعيا إلى إحياء حفل زواج التاجر الأمدرماني بشير الشيخ العام 1920(24). وكان ثمة صراع حاد بين سرور وأفراد فـرقته من الطنابرة، عزاه الصحافي حسن نجـيلة الى أن سرور كـان ينزع الى التجـديد، «وهم يريدونه أن يلتـزم بالمتعـارف آنذاك». وعندما همّ ســرور بالوقوف أمـام حضور الحـفل كان الطنابرة قد حـزموا أمرهم على الإضراب عن الغناء خلفه.

ومـرت لحظات عصـيـبة اوشكـت ان تحيل الفـرح الى نزاع وغـضب. فنهض المرحـوم الشاعـر ابراهيم العبـادي، وارتجل مقطعـا من الدوبيت شكر فيـه لارباب المناسبة كرمهم، وقال انهم لم يتركوا شيئا الا وعملوه حتى تتم بهجة المدعوين، غير ان الطنابرة شاءوا الا تتم تلك البهجة. (25)

« وهنا طلب المجـتمـعون من ســرور ان يغني لهم دون طمـبور، وغنى ســرور، وسانده الامين برهان، وكـانت مفـاجأة سارة عندمـا قامت فتـاة جريئـة، ونفضت

الثوب واخذت ترقص في رشاقة على نغمات سرور وبرهان دون طمبور، وكان هذا اول حدث من نوعه» (26).

وتضطرب المصادر والرواة إضطراباً شديداً حيال السبب الحقيقي الذي دعا الطنابرة الى إحراج سرور ودفعه دفعاً الى موقف من هذا القبيل وهو بحضرة ضيوفه، والأهم من ذلك حضرة البنات اللاتي كن محور غزله المشبوب، وصداحه الجهير. ففيما رسخ نقلاً عن حسن نجيلة وآخرين أن الطنابرة ضاقوا ذرعاً بقوة صوت الحاج سرور الذي كان يحجب أصواتهم تماماً، تساءل المغني الشاعر المعروف أحمد الفرجوني «لا أعرف هل تم الإنتقال من الطنبور الى أغنية الحقيبة فقط بسبب عصيان الطنابرة وتمردهم على سرور فقط أم لأن هناك حاجة مستسرّة وأسباب كامنة» (27).

وأشار كثير من معاصري سرور، ومن عرفوه من خلال صداقته مع كبار أفراد الأسرة، إلى ما عهد في العميد من حدة في الطبع، «لدرجة أنه يكون قطب المحفل الى جانب أنه كان عنيداً ومقاتلاً شرساً لا يطيق الإنهزام (...) وقد كان سرور ''أيامها'' شهيراً في أم درمان كمغن، وشهيراً كـ«فتوة» وهذه الأخيرة كانت من عزيز الوجاهة في تلك الأيام» (28).

وفي محاولة لرسم صورة لما قاد إلى المغاضبة بين سرور ومعاونيه ليلتذاك إتكأ الفرجوني على تلك الفرضية السائدة، وحاول إستنباط أسباب الخلاف: «... تسامع الناس بأن الطنبور (تلك) الليلة بقيادة سرور، وكانت له معجبات كثر. وكان يعرف ذلك، وكان ربما يعلم أن فلانة الجميلة ستكون في هذا الحفل وهو بها مغرم، وهي به معجبة. ولأجل أن تريه جمالها أتت، ولأجل أن تراه وتسمع صوته الجميل أتت. وسرور ملئ بالزهو، وعندما أوشك الحفل أن يبدأ حدث خلاف بينه وبين الطنابرة ممن يرون أن سرور بقوة حضوره يضعهم دائماً على الرف، ولم يكن من جزاء

على الطنبور غير رؤية الفتيات الحسان ونيل الإعجاب منهن ، وذلك غير متيسر في حضور سرور، فإمتعض الطنابرة. وربما أن سرور بما فيه من عنفوان زجر أحدهم، أو حدثهم بما يُشبه الأمر، وكان الإناء ممتلئاً أصلاً ففاض فتشاوروا وتآمروا وقرروا أن يروه أهميتهم بأن يتمردوا عليه في آخر لحظة، أي عند بداية الحفل، وعندها سيعرف أقدارهم. (...) ولكن سرور بعناده وحضوره وثقته في نفسه لم يعتذر عن الحفل، بل إستدعى أقرب المعجبين وقال له تعال وقفْ معي. فردّ: لكن أنا ما بعرف الكرير، فقال سرور «أسمع وردّد آخر شطر في بيت الدوبيت حتى أسترد أنفاسي وأقول بيتاً آخر، فتردّد لي آخره، وهكذا» (29).

وكان من الممكن أن تموت طريقة الأداء الجديدة بعد يوم أو ليلة، لولا ان من حسن الطالع ان التقليد المتبع في البلاد يومذاك كان يلزم أرباب المناسبة بإقامة الحفلات أربعين يوما، كان سرور يأتي خلالها مع رفيقه الأمين برهان كل ليلة للغناء في دار التاجر المذكور، فكان ذلك خير سبب لترسيخ النمط الغنائي الجديد الذي هبط إلى المرتبة الثانية بعد توسع المطربين في إستخدام الآلات الموسيقية التي بهرت الناس والمحررين الصحافيين، فسلبوا الأغنية الحديثة الاصلية والاساسية اسمها وصفتها، وألبسوهما للأغنية التي انبثقت من ثناياها، ولم تمحها قط أو تجعلها تبدو قديمة أو متهالكة.

ومن غريب ما يصادف في هذا الجانب ما ذكره صلاح الدين فرج الله في كتابه الذي ترجم فيه لعصفور السودان ابراهيم عبد الجليل، فقد أشار إلى أن ديميتري البازار كوّن ما سماه «لجنة فنية للشعراء والمطربين» العام 1926 برئاسة الشاعر شريف أحمد عمر... «وفي عام 1926 وفجأة وبدون مقدمات وفي إحدى إجتماعات اللجنة الاسبوعية اختلى الفنان محمد أحمد سرور برئيس اللجنة والأعضاء من الشعراء والفنانين وعرض عليهم فكرة إلغاء الطمبور بالحنجرة وإستبداله بالصوت والصفقة بالأيدي والنقرشة على الكبريت فكانت فكرة ناجحة

إستقبلت بالسرور لأنها كانت نوعاً من التجديد». وتابع: «عندما عرض الأمر على الفنانين كان الخبر بمثابة قنبلة على جماعة الطمبارة، تذمروا واتفقوا على أن يضربوا عن الغناء مع سرور أو أي فنان آخر» (30).

وإزاء ميل كثير ممن اعتنوا بالتدوين والتعاطي في هذا الشأن إلى اعتبار تلك الواقعة حداً فاصلاً بين فترة فنية وأخرى، ينشأ انطباع بأن شكل الاغنية تغير كلياً منذ تلك الليلة. ولكن الواقع أن أغنية «الحقيبة» أتت امتداداً لنمط غنائي عرفه السودان منذ ما قبل الثورة المهدية، بل حملت كثيراً من ملامحها وشخصيتها وطابعها من الشكل الغنائي الذي كان سائداً إبان المهدية. واستطاع المشتغلون بفن الغناء خلال الفترة السابقة للمهدية أن يتعايشوا في وئام مع التغييرات التي أملتها الثورة، ومن خلال الانصراف كليةً الى مدح الامام والخليفة والثورة، حدث تنوع واضح في التلحين والميلوديات وأساليب الأداء. وفي كل مرة تنشأ فيها عراقيل، كان المغني المادح قادراً على التواؤم من خلال شكل جديد.

ويعود الشكل المبدئي الذي اتخذته أغنية «الحقيبة»، وظل يترك ظلاله على الغناء حتى اليوم، الى فترة الثورة المهدية. فمن بعدما أصدر قائد الثورة قراره القاضي بتعطيل آلات الطرب، أضحى منشدو المدائح مطالبين بالإنشاد من دون آلات الطرب التي كانت سائدة قبل الثورة المهدية من دفوف وصنوج وغير ذلك. ولذلك كان المنشدون يعتمدون على «الألحان وجمال الصوت وحسن الأداء» (31).

وكان أساطين المديح في المهدية أصحاب شخصيات فنية متكاملة ومتناسقة، وبرز بينهم بعض الفنانين الذين تركوا أثراً كبيراً في الآخرين. فقد ذُكر أن أحمد ود سعد أكبر شعراء المديح في العهد المهدوي «كتب شعر الأغنية في مطلع شبابه». وكان ود سعد ذا شخصية آسرة، وكان لقصائده وقع طيب في نفس الإمام المهدي. واستطاع ود سعد أن يقنع الامام المهدي بأن يصدر منشوراً يجيز له فيه أن يمدحه

كيـفما شاء ومـتى أراد. والثابت ـ حسـبما أورد قرشي مـحمد حسن ـ أن شـعراء المديح آنذاك استطاعوا أن يفرضوا على الدولة نظاماً يحترم من يمدح الإمام وخليفته والثورة. فقـد كانوا ينظمون القصائد المادحـة مستعينين بإيقـاعهم الداخلي، وكانوا يلقنونها لمنـشدين يقومون بـأدائها، بعد تقـويم الجوانب الفنية في النظم، بحـضور الإمام المهدي أحياناً. وكانت هناك قصائد للمديح، وأخرى للحماسة واستنفار الهمة. ويرى قرشي محـمد حسن أن «الشعـر الشعبي المهدي الذي نظم في تمجـيد الامام والثورة والثـوار هو في حقيقـته شعـر غنائي رافقته الألحـان والأنغام (...) بل إن كثيراً من ألحان المدائح القديمة قد جاراها شعراء المهدي في قصائدهم المهدوية» وقد أنعم المهدي بلقب أمير على مادحه محمد ودّ التّويم الذي وصفه قرشي محمد حسن بأنه كان «صاحب صوت رخيم، عـارفاً بفنون الدفوف، ملماً بأصول المدائح وطرق ألحانها» (32).

وبعدما أنشـأ الخليفة «دارة» للمادحين، سمـح لهم باستخدام العصـا «ينقرونها نقرات خفيفة»، كما سمح لهم «بتحريك الأصابع». وانتقل ذلك كله إلى غناء الطمبرة ثم الأغنية ««الحـقيبيـة»»، وتم التوسع في هذا المجال بعد تغـير أجواء التضـييق إثر القضـاء على دولة المهـدية. وانتقل مع ذلك أيضـاً الاهتمـام بالقصـيدة ومـعانيـها وإيقاعـاتها، والتـركيـز على جمـال الصوت، وإتاحـة الفرصـة له للتفـرد والتنويع والإبهار، مـن دون اعتبـار للميلوديـة التي يمكن أن يبتكرها وجـود آلة موسـيقـية مصاحبة.

أسطوانات نادرة

أثناء عطلة قضيتها في الخرطوم في يوليو / تموز 1992 عُرضت عليّ مجموعة نادرة من الأسطوانات السودانية الـقديمة التي لا توجد نسخ لكثير منهـا في المكتبة الصوتيـة للإذاعة السـودانية. ومن المثـير أن بعضـها حوي تسـجيـلات بأصوات

مطربين مـجهـولين، لم يتحـدث عنهم أحد في سـياق وقـائع ساحـة الغناء في تلك الحقـبة. ومن الإنصـاف وحرصـاً على التـوثيق رأيت أن أثبت هاهنا تفاصـيل تلك المجموعة:

○ عبدالعزيز مصطفى:

(1) ليك سلامي يا ام در أمان ـ وجهان (اوديون)

(2) يالم جمالا يشفي السقيم ـ وجهان (اوديون)

○ «المطرب الشهير الشيخ» يوسف حسب الله:

(1) شوقي نامي ـ وجهان (بارلوفون ـسدصءخءةس)

(2) صبري تبدد ـ وجهان (بارلوفون)

○ «الآنسة» فضيل الله:

(1) ليلة كانت ـ وجهان (بارلوفون)

(2) بس ياعزولي، للشيخ يوسف حسب اللهـوجهان (بارلوفون)

○ التوم عبد الجليل:

(1) القمري المظلل ـ وجهان (اوديون)

(2) عيني والمنام في معاندا ـ وجهان (اوديون)

(3) من فروع الحِنّة ـ وجهان (اوديون)

○ عبدالله الماحي:

(1) أ ـ السلام ما مرة ياليلى ـ وجه 1

ب ـ أسعـفوني ولا تـصرفونـيـ وجه 2 (بيـضافـون كومبـاني، أسطوانات سودانية)

(2) ما بالنية ـ وجهان (بيضافون)

(3) من دمعي خضبت بنانو - وجهان (بيضافون)

(4) بان عليها التم كمال - وجهان (بيضافون)

(5) سُمتُه روحي - وجهان (بيضافون)

(6) غنى وسرف الدوح بالغرام - وجهان (بيضافون)

(7) متى مزاري - وجهان (بيضافون)

○ كـــرومـــــة:

(1) يا ام جمالاً يسبي العقول - وجهان (اوديون)

(2) يا دمع الشوق املانا - وجهان (اوديون)

(3) ظبي الخِدِر - وجهان (اوديون)

(4) جنن عقلي ياالسادة - وجهان (اوديون)

○ محمد الامين:

(1) يانسيم مالي اراكا - وجهان (اوديون)

(2) فداك نوم عيني - وجهان (اوديون)

○ عبدالعال عامر:

ياخِلِّي الدهر قد خان - وجهان (فابريقة اسطوانات ميشيان بمصر)

○ علي الشايقي:

(1) ان ورد برويحك نسّام - وجهان (اوديون)

(2) سبعة زينة الدنيا - وجهان (اوديون)

○ محمد افندي علي:

انتِ فاكِ خاتِم مناكِ - وجهان (بارلوفون)

○ أحمد حسين :

أشكو حالا ـ وجهان (ميشيان)

○ **محمد خلف:**

يامناي زاد بي ضناي ـ وجهان (ميشيان)

○ **حدباي:**

أ ـ بلى جسمي ـ وجه 1

ب ـ فوق جناين الشاطي ـ وجه 2 (اوديون)

○ **ابراهيم عبدالجليل:**

(1) ضاع صبري ـ وجهان (اوديون)

(2) أحرموني ولا تحرموني ـ وجهان (اوديون)

○ **«السيدة» الجنّة حامد:**

(1) قوامُه غصن، لمحمد افندي علي، وجهان (بارلوفون)

(2) بحدود، لمحمد افندي علي ـ وجهان (بارلوفون)

(3) يانسيم أرجوك، لصالح عبدالسيد، وجهان (بارلوفون)

○ **سعد عبدالرحيم:**

صدرُه عايم، لمحمد افندي علي ـ وجهان (بارلوفون)

○ **خليل افندي فرح:**

(1) أعبدة ما ينسى، لابن ابي ربيعة ـ وجهان (فابريقة اسطوانات ميشيان بمصر)

(2) ياليل صباحك ـ وجهان (ميشيان)

(3) ماهو عارف ـ وجهان (بارلوفون)

(4) في الضواحي ـ وجهان (بارلوفون)[33]

□□□

الهوامش

(1) أنظر: فجر الأغنية السودانية الحديثة.

(2) جمعة جابر: الموسيقى السودانية، ص 29.

(3) مقابلة إذاعية هاتفية أجراها المذيع علي الحسن مالك مع صلاح أحمد محمد صالح سفير السودان في هولندا (آنذاك) بمناسبة مرور 30 عاما على بث أول حلقة من برنامج «حقيبة الفن». وتحدث في هذا البرنامج الخاص المذيع علي شمّو، والسيد الطاهر حمدنا الله، المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية، بث في 1984.

(4)،(5) المصدر السابق. والواقع أنني أستطيع أن أتخيل تماماً شكل تلك الحقيبة، إذ إن وجودها من الضروريات في أستديوهات مقر هيئة الإذاعة البريطانية حيث عملت طويلاً. وهو المكان الذي سبقني إليه بعقود الأستاذ صلاح أحمد محمد صالح. فلقد ذكرت برنامج «حقيبة الفن» رداً على سؤال من زميلي المذيع الأردني علي أسعد، في مقابلة أجراها معي على ثلاث حلقات عن الغناء السوداني، في برنامج «غناء من العالم العربي»، بثت في نهاية ديسمبر/كانون الأول 1997، فقال أسعد: «يعني حقيبة مثل هذه التي نحمل فيها أشرطة البرامج والأسطوانات من مكتب إدارة البرامج إلى أستديو البث؟» فرجحت ذلك أيما ترجيح، خصوصاً أن صلاح أحمد أشار صراحة الى المكان الذي أخذ منه الحقيبة السوداء التي أشار إليها، ولم يقل إن خاله أعطاه إياها كما يتواتر عند كثيرين. وما زالت أطياف ذلك الماضي الذي لم أشهده تقفز إلى مخيلتي كلما رأيت تلك الحقيبة التي لا يزال معمولاً بها حتى إعداد هذا الكتاب للطباعة!

(5/أ) علي محمد شمو يتحدث في برنامج «ظلال في حياة إنسان»، إعداد وتقديم عفاف الصادق حمد النيل، مكتبة الإذاعة الصوتية، بث في 1988.

(5/ب) مقابلة مع عوض شمبات في منزله بالخرطوم بحري في 1992/7/14.

(5/ج) باشري، محجوب عمر: رواد الفكر السوداني، المبارك ابراهيم، ط 1، دار الجيل، بيروت 1991، ص90. وذكر الصحافي الرائد الاستاذ عبد الله رجب في «مذكرات أغبش» ما يأتي: «المفهوم أن المبارك ابراهيم رحمه الله هو صاحب ما صار يعرف باسم (حقيبة الفن) ويبدو

لي أنه نسي أن يضع في حقيبته الاسطوانات التي غناها بنفسه في (اسطوانات عباس).
وعباس كان شاباً مصرياً مجتهداً تخصص أولاً في طبع النتائج والمفكرات والأجندات ثم تحول الى الاسطوانات» (ط 1، 6 يناير 1988) ص52.

(6) يس، معاوية: أسرار أقدم برنامج غنائي في السودان، صحيفة الحياة، لندن، مايو/ايار1992.

(7) أنظر ديوان محمد ودّ الرضي، ط 2 ، دار جامعة أم درمان الاسلامية، 1989، ص 189-216.

(8) محمد ديميتري البازار: مقابلة شخصية، 1988. كذلك محمد علي عبد الله الأمي (شريط ، السر محمد عوض، بث في 1979/2/13).

(9) الأمي: شريط، السر محمد عوض.

(10) المصدر السابق.

(11) ميرغني البكري وعاصم علي عبد اللطيف: أيام زمان ـ ذكريات الشاعر محمد علي عبد الله الأمي، م.ا.ت.م.

(12) جمعة جابر: الموسيقى السودانية، ص 121.

(13) عثرت على هذه القائمة ضمن دفاتر منحنيها المرحوم محمد ديميتري البازار قبيل وفاته بقليل.

(14) حسن عطية: مقابلة شخصية في منزله في الخرطوم، 1988.

(15) مقابلة أجريتها معه في منزله في أم درمان العام 1988.

(16) أوراق مكتبة البازار، أنظر أيضاً جمعة جابر : الموسيقى السودانية.

(17) إبراهيم الكاشف: مقابلة في برنامج «مع أهل الفن» قدمها المذيع محمد خوجلي صالحين، مكتبة الإذاعة الصوتية، بثت 1962.

(18) عائشة الفلاتية: مقابلة في برنامج «ضيف الاسبوع» قدمها المذيع محمد سليمان محمد بشير، مكتبة الإذاعة الصوتية، بثت1972.

(19) البازار: مقابلة شخصية، 1988.

(20) دفتر مكاتبات مكتبة البازار السوداني رقم (1)، من 1940/4/6 الى 1940/5/12ـ لا يزال بحالة جيدة.

(21) دفتر مكتبة البازار السوداني رقم (2)، من 1931/8/10 الى 1931/8/22، وهو أحسن حالاً من الدفتر الأول، ويضم الثاني النسخة الأصلية الوحيدة من قسيمة تحويل بريدي تمثل أول أجر مقطوع يتقاضاه مطرب سوداني داخل البلاد.

(22) أنظر ترجمة الشاعر ابراهيم العبادي في هذا الكتاب.

(23) رواية فيصل محمد أحمد سرور (شريط من مكتبة الاذاعة الصوتية بث في 1988/6/15)، رواية إبراهيم العبادي (برنامج «ضيف الاسبوع»، مكتبة الاذاعة، بث في 1971)، مبارك المغربي: أعلام الغناء، م.ا.ت.، 1981/4/2، ص 29.

(24) ذكر العبادي أن ذلك كان إما في 1919 أو 1920.

(25) أنظر نص الأبيات في ترجمة إبراهيم العبادي.

(26) حسن نجيلة: ملامح، ج2، ص61.

(27) فرج الله، صلاح الدين: العصفور الجريح، غير معروف الناشر، من دون تاريخ. عثرت على هذا الكتاب الصغير في مكتبة الوثائق والدراسات الهندية (التابعة للمتحف البريطاني) في لندن.

(28) «الفرجوني يكتب عن الشايقي»، أساتذة وتلاميذ ـ السر أحمد قدور: صحيفة الخرطوم (القاهرة)، ع 1002، 1/10/1995.

(29) الفرجوني، أحمد: المأزق الملحن (2)، كان حفل الطنبور جماعياً وليس مثل حفلاتنا الآن، صحيفة الخرطوم (القاهرة) الاربعاء 17/8/1994، ثقافة الخرطوم ـ ص 4.

(30) المصدر السابق.

(31) حسن، قرشي محمد: قصائد من شعراء المهدية، المجلس القومي لرعاية الفنون والآداب، ط 1، 1974، الخر

(32) المصدر السابق.

(33) العبارات التي بين قوسين، وأسماء المطربين والشعراء، تماما كما ووردت على الأسطوانات نفسها.

●●●

الفصل الثانى

الأصول النظرية للموسيقى السودانية



الموسيقار بشير عباس



عبداللطيف خضر «ود الحاوي»



الموسيقار محمد وردي



الموسيقار محمدية

تنسب كلمة موسيقى ـ وتكتب أحياناً موسيقا، ولا تجمع في الغالب، لكن بعضهم قد يجمعها على موسيقات ـ إلى كلمة MOUSIKE اليونانية التي تبنتها اللغة اللاتينية القديمة فحولتها إلى MUSIC. وكانت في العهد الروماني قد تعني الموسيقى، وقد تعني الشعر، «ولكن ذلك لم يمنع إستخدام كلمة موسيقى بالمعنى المحدد الذي أسبغ عليها»(1).

يعتقد أن الموسيقى نمت مع الإنسان عبر مراحل تطوره ونموه المختلفة، بدءً بتقليد الأصوات الطبيعية التي إعتاد عليها في بيئته. وعندما أصبحت حياته أكثر تطوراً بات ينتج أصواتاً «أكثر تهذيباً» (2)، بعد أن اكتشف أن جلود الحيوانات التي يجففها على جذوع الأشجار المجوفة تحدث أصواتاً معينة، وإعتاد على الأصوات التي كان يحدثها النفخ في الأخشاب المثقوبة والقواقع. وزادت معرفته الموسيقية عندما عرف النسيج، وخَبِرَ رنين الخيط المشدود، وتغيّره كلما أحكم شدّه.

وسرعان ما إخترع الإنسان القديم الطبل، وأضحى الضرب عليه وسيلة للتخاطب، وأضحت للموسيقى نفسها وظائف إجتماعية وتعليمية وحربية، إلى جانب وظيفتها الطبيعية في الترويح عن النفوس. إذ دلت الدراسات الأثرية على أن قدماء المصريين كانوا يعلمون أفراد الشعب القانون بالموسيقى. وكان الأفارقة يحتالون على بعد المسافات بالنقر على الطبول (3). وكانت قبائل اوروبا القديمة تستعين بالمغنين الجوّالين لحفظ القصص الفولكلورية وسير الأبطال.

تنسب كلمة موسيقى - وتكتب أحياناً موسيقا، ولا تجمع في الغالب، لكن بعضهم قد يجمعها على موسيقات - إلى كلمة MOUSIKE اليونانية التي تبنتها اللغة اللاتينية القديمة فحولتها إلى MUSIC. وكانت في العهد الروماني قد تعني الموسيقى، وقد تعني الشعر، «ولكن ذلك لم يمنع إستخدام كلمة موسيقى بالمعنى المحدد الذي أسبغ عليها»(1).

يعتقد أن الموسيقى نمت مع الإنسان عبر مراحل تطوره ونموه المختلفة، بدءً بتقليد الأصوات الطبيعية التي إعتاد عليها في بيئته. وعندما أصبحت حياته أكثر تطوراً بات ينتج أصواتاً «أكثر تهذيباً» (2)، بعد أن اكتشف أن جلود الحيوانات التي يجففها على جذوع الأشجار المجوفة تحدث أصواتاً معينة، وإعتاد على الأصوات التي كان يحدثها النفخ في الأخشاب المثقوبة والقواقع. وزادت معرفته الموسيقية عندما عرف النسيج، وخَبِرَ رنين الخيط المشدود، وتغيّره كلما أحكم شدّه.

وسرعان ما إخترع الإنسان القديم الطبل، وأضحى الضرب عليه وسيلة للتخاطب، وأضحت للموسيقى نفسها وظائف إجتماعية وتعليمية وحربية، إلى جانب وظيفتها الطبيعية في الترويح عن النفوس. إذ دلت الدراسات الأثرية على أن قدماء المصريين كانوا يعلمون أفراد الشعب القانون بالموسيقى. وكان الأفارقة يحتالون على بعد المسافات بالنقر على الطبول (3). وكانت قبائل اوروبا القديمة تستعين بالمغنين الجوّالين لحفظ القصص الفولكلورية وسير الأبطال.

والموسيقى، في الأساس، تعبير فني ذاتي ليس فيه مجال لإطلاق أحكام نهائية قاطعة إلا في ما يتعلق بالقواعد والأصول المتعارف عليها في العزف والآداء والتأليف. ولكل شعب أسلوبه في التعبير الموسيقي. وإذا سلمنا بمبدأ ذاتية التأليف الموسيقي فمعنى ذلك أن من الصعب وصف موسيقى شعب بعينه بالتخلف أو التطور، لأن جمال التعبير الموسيقي الشعبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقيم التي تحكم فلسفة الجمال لدى الشعب المعني. وهو أمر يرتبط بثقافة ذلك الشعب، وتراثه، وتقاليده، وبيئته.

لهذا يصف نقاد كثر من يقارنون موسيقى الشرق مع الموسيقى الغربية ويحكمون لصالح الأخيرة بأنهم مخطئون. إذ إن موسيقى الشرق «تعتمد أساساً على الخطط اللحنية المنفردة والإيقاعات، أما الموسيقى الغربية فتعتمد على تعدد الأصوات والألحان التي تسمع في آن واحد، وهي ما تسمى هارموني وبوليفوني»(4).

تتكون الموسيقى من أربعة عناصر أساسية: الصوت، الزمن، الهارموني، والطابع الصوتي. وجلي أن ثمة فرقاً بيّناً بين الجلبة العادية والصوت؛ إذ إن الصوت منطقي، وقبول، وفيه فكرة وملامح واضحة. أما الزمن فيعني المدة التي يستغرقها الصوت الموسيقي، بما في ذلك الإيقاع. والهارموني هو التوافق الصوتي، أي أن يستمع المرء إلى صوتين أو أكثر في آن معاً، وفي صورة متوافقة (وإن لم يعد ذلك تعريفاً مطلقاً للهارمونية، إذ إن علماء الموسيقى أضحوا يرون أن التنافر الصوتي بات سمة من سمات الهارمونية في هذا القرن). ويقصد بالطابع الصوتي الطابع الخاص بكل آلة موسيقية أو صوت بشري.

تقسم سلالم الموسيقى أو مقاماتها، بوجه عام، الى سلم سباعي وآخر خماسي. وهناك سلم ثالث يسمى كروماتيكي. هذه التسميات مرتبطة أساساً بعدد الأصوات المستخدمة في كل مقام. فالسباعي هو الذي تستخدم فيه سبعة أصوات. ويتفرع السلم الاساسي إلى سلالم، وهكذا.

تعتمد الموسيقى الغربية أساساً على السلم السباعي، وتستخدم هذه الصفة العددية للإشارة إلى الأصوات الموسيقية السبعة: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي؛ مضافاً إليها صوت ثامن يعد إجابة للصوت الأساسي. ولهذا يصطلح أحياناً على تسمية هذا السلم بسلم «دو الكبير»، وعناصره هي: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، دو (5). وتستخدم دول غربية منها بريطانيا والولايات المتحدة الحروف الأبجدية لتسمية درجات السلم الموسيقي.

ويطلق على السلم السباعي الشائع في الغرب أحياناً «السلم الدياتوني»، ويعتمد على علاقة أنصاف الأبعاد بين الأصوات. بينما تعتمد المقامات السباعية الشرقية على علاقة أرباع وأثلاث أرباع الأبعاد بين الأصوات. ويعتبر السلم السباعي الشائع في بلاد الغرب مرحلة متطورة من السلم السباعي الطبيعي الذي بقي على هيئته في معظم الثقافات الموسيقية في الشرقين الأدنى والأقصى.

وقطعت أوروبا شوطاً بعيداً في تطوير موسيقاها، فقد تخطت مرحلة المقامات، كسلّم دو الكبير، إلى مرحلة تعدد المقامات، ثم طور اللامقامية، فمرحلة المصفوفات (الدوديكافونية). ووصل الأوروبيون إلى مرحلة الزعم بعدم وجود مركز للنغم، أي أن الحركة الصوتية يمكن أن تكون مستمرة ولامتناهية.

غير أن ما يثير العجب أن العبور إلى تلك المراحل إستند إلى المقامات الخماسية، وهي تتميز أصلاً بتعدد المراكز النغمية بين السلم وفروعه» (6)، أي بمعنى آخر ليس هناك مركز نغمي محدد في المقامات الخماسية، ولذلك تسمى أحياناً «السلم الأصلي». أما السلم الكروماتيكي فيعني تسلسل إثني عشر صوتاً، وهو رائج للغاية في الموسيقى الغربية الجادة كالسيمفونيات.

أما الخماسي، فهو أنواع، أهمها الخماسي المكوّن من خمسة أصوات خالية من أنصاف الأبعاد، وهو نمط شائع في السودان، وشمال غرب إفريقية، وفي

الموسيقى الشعبية في إنكلترا وآسيا والولايات المتحدة. ويطلق على هذا النوع من السلم الخماسي PENTATONIC.

هناك أيضاً نوع آخر من السلم الخماسي يتضمن أنصاف الأبعاد، ويوجد هذا النمط في غرب السودان، وبعض مناطق الشرق السوداني، ودول آسيوية، وبعض أرجاء شبه القارة الهندية. ويسمى إصطلاحاً PENTACHORD.

وإذا جاز القول أن كل المعلومات الواردة أعلاه تمثل إختزالاً معقولاً لمفهوم الموسيقى والغناء في الفكر العلماني الغربي، فإن الموسيقى العربية تطورت منذ قرون بعيدة، وكانت تواكب حياة الشعوب العربية وفقاً لمناهج ومفهومات حددت سلفاً في أمهات كتب العلوم التي دونت بالعربية بعدما نبغ فيها العرب، وطوروها حتى أخذت عنهم أوروبا. ومع أن المراجع التي عنيت قديماً بأصول الموسيقى عدة، إلا أن مما عنى بها في تبسيط غير مخل، وعبارة غير مبهمة ما ذكره ابن خلدون في مقدمته عن الموسيقى، وهو ما يمكن إيجازه في ما يأتي:

- يعرف صناعة الغناء: «هذه الصناعة هي تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة يوقَّع كل صوت منها توقيعاً عند قطعه فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الاصوات».

- يشير إلى الحسن من المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة: «الحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وذلك لان الاصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك، والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن».

- يعدد شرائط حسن الصوت: «أولاً أن لا يخرج من الصوت الى مدّه دفعةً، بل بتدريج ثم يرجع كذلك وهكذا الى المثل، بل لا بد من توسط المغاير(ة) بين الصوتين.

وتأمل هذا من إفتتاح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة المخارج فإنه من بابه. وثانياً: تناسبها في الأجزاء (...) فيخرج من الصوت الى نصفه أو ثلثه أو جزء من كذا منه على حسب ما يكون التنقل متناسباً على ما حصره أهل الصناعة».

- يؤكد أن صناعة الغناء تتطلب موهبة أو إستعداداً فطرياً معيناً لا يملكه أشخاص آخرون، ويبيّن أن الموهبة قد تكون محدودة: «... ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه، لا يحتاجون فيه الى تعليم ولا صناعة، كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك وتسمى هذه القابلية بالمضمار»..

- ويعرض الفرق بين التلحين وقراءة القرآن. وقد أنكر ابن خلدون على الامام الشافعي رضي الله عنه إجازته القراءة بالتلحين. ووافق الإمام مالك في إنكارها. وقال «لا ينبغي أن يختلف في حظره، إذ صناعته مباينة للقرآن بكل وجه، لأن القراءة والأداء تحتاج الى مقدار من الصوت لتعيّن أداء الحروف لا من حيث إبلاغ الحركات في موضعها، ومقدار المد عند من يطلقه أو يقصّره (...) والتلحين أيضاً يتعيّن له مقدار من الصوت لا يتم إلا به من أجل التناسب الذي قلناه في حقيقة التلحين». ويضيف: «الظاهر تنزيه القرآن عن هذا كله كما ذهب اليه الامام (مالك) رحمه الله تعالى لأن القرآن محل خشوع بذكر الموت وما بعده وليس مقام التلذذ بإدراك الحسَن من الأصوات». (...) وأما قوله صلى الله عليه وسلم لقد أوتي مزماراً من مزامير آل داود فليس المراد به الترديد والتلحين وإنما معناه حُسن الصوت وأداء القراءة والإبانة في مخارج الحروف والنطق بها».

- ربط الغناء بإكتمال التحضر ودعة العيش: «فاعلم أنه (الغناء) يحدث في العمران إذا توفر وتجاوز حد الضروري الى الحاجي ثم الى الكمالي، وتفننوا

لتحـدثوا هذه الصناعة لأنه لا يستدعيـها إلا من فرغ من جميع حـاجاته الضرورية والمهمة من المعاش والمنـزل وغيره فلا يطلبها إلا الفارغـون عن سائر أحوالهم تفنناً في مذاهب الملذوذات (...) وهذه الصناعـة آخر ما يحصل في العـمران من الصنائع لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلا وظيفة الفراغ والفرح وهو أيضاً أول ما ينقطع من العمران عند إختلاله وتراجعه والله أعلم».

- إسـترسل في وصف تاريخ الغنـاء لدى العجم من فـرس وروم، وكيف كـان ملوكهم يولعون بذلك، ويقربون المشتغلين بالصنعة ويختصونهم بمكان في دولتهم. وعرض أمـر الغناء عند العرب، وكـيف ظلت للشعـر أمداً طويلاً مـيزة بين كـلامهم «بحظ من الشـرف ليس لغيـره لأجل اختـصاصه بهـذا التناسب». وكانـوا يحدون لإبلهم ولأنفسهم في فـضاء خلواتهم «وكانوا يسمون الترنم إذا كـان بالشعر غناء، وإذا كان بالتـهليل أو نوع القراءة تغـبيـراً (..) وعلله أبو اسحق الزَّجَّـاج بأنه تذكر بالغابر وهو الباقي أي بأحوال الآخرة».

ثم بيّن كيف تمكنوا مـن ان يناسبوا «في غنائهم بين النغـمات مناسبـة بسيطة» حتى اتقنوا الخفيف والهزج وما يطرأ من الفطرة «من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنع». وكيف بقي الحـال على ذلك حتى بعد مجئ الاسلام، ولـكنهم توسعوا في الصناعـة «لما جاءهم التـرف وغلب عليـهم الرّفْهُ بما حـصل لهم من غنائم الأمم وإستحلاء الفـراغ. وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعـوا الى الحجاز وصاروا موالي للعـرب وغنوا جميعـاً بالعيدان والطنابيـر والمعازف والمزامير وسـمع العرب تلحينهم للاصوات فلحنوا عليها اشعارهم»(7).

الهوية وعنصر المكان

قُدّر للسودان أن يـكون عربياً إفريقيـاً، أو إفريقياً عـربياً، أو ربما الإثنين في آن معـاً. هذا التخلّط والإمتـزاج العرقي أثارا منذ وقت طويل جدلاً مُـعْيِيَـاً حول هوية

الإنسان السوداني. وإنـعكس ذلك خصاماً حامـيا، ومشوباً بالتـوتر والحيوية، بين الأدباء، والرعيل الأول من المتـعلمين، وخريجي المدارس العليا. ونشط الجـدل بصفة خاصة حول الإنتماء العروبي، والوشائج بين الأدب المصري والسوداني.

وبرزت منذ بواكيـر النهضــة الأدبية في السودان دعـوة الى ما سـماه الرئيس الراحل محـمد أحمد مـحجوب «أدباً قومـياً صحيـحا» (8). وبلغ الجدل ذروته في منتـصف القـرن العشـرين عندمـا ردت نخـبة مـن المثقـفين والأدباء أصل الهـوية السودانيـة إلى مزيج «الغابة والصحـراء». ولأن المثقفين لم يقـدموا إجابة حاسـمة للتساؤل حول الهـوية، وإشكال الإنتماء، والتعدد العرقي، فقـد إنتقلت عدوى الجدل الثقافي المحموم إلى الساحة السياسية، فأحدثت شروخاً في تماسك اللُّحْمَة الوطنية، تتجسد في كارثة الحرب الأهليـة بين الشمال والجنوب، التي ظُنّ أن سعيرها الأول خمد العام 1972، ليكتشف السودانيون في عام 1983 أن جذوتها لا تزال متقدة.

وربما إتضح في العقد الأخير من القرن العشـرين أن تمسك عدة فئات سياسية بضرورة حـسم مشكلة الهـوية يؤكد أنها لا تزال مـاثلة. وللموسـيقى والغناء دور كـبـير فـي كشف أصـول الهـوية السـودانيـة، ويمكن السـودانيـون إذا ارتضـوا إستخـدامهما ضـمن أدوات تفسير تاريخـهم الإجتماعي والإثني أن يقطـعوا شوطاً كبيراً صوب تدامج قومي سلمي دائم.

غير أن المتصـدين لذلك سيواجهون بأن الموسيقى السودانيـة تعاني عدم وجود مادة مدونة ترصـد تاريخها. كمـا أن تفردها بطابع لا يوجد حتى لدى الموسـيقات الشبيهـة بها، كالاثيوبية والصوماليـة أثار جدلاً كبيراً آخر حول أصولهـا وتعريفها العلمي الدقيق. وعنـدما كان السودانيـون يتطلعون إبان إحتـدام معركـتهم من أجل الإستقـلال إلى ثقافات أكثر تمديناً وحضـارة كالثقافة المصـرية والأوروبية، صعب على موسيقـيـيهم إيجاد تعريف دقيق للمـوسيقى السودانية، لأنها تخـتلف إختلافا كبيراً عن موسيقى الشرق، خصوصاً مصر، وعن موسيقى الغرب بوجه عام.

والواقع أن الموسيقى السودانية ليست وحدها التي تعاني مشكلة هوية في القارة الإفريقية. ولا تعني الهوية الأصل، بل إن معظم اللّبْس الذي يقترن بهذه الكلمة في الأدب السياسي السوداني إنما نجم عن تفسيرها بمعناها اللغوي الضيق. إذ إن هناك هوية سودانية SUDANISMمن دون شك، لا هي إفريقية محض، ولا عربية صرف، بل سودانية قائمة بذاتها. وأبلغ الادلة على ذلك تفرد موسيقى ما يعرف جغرافياً وسياسياً باسم السودان. ومهما كان شبهها بموسيقى الأثيوبيين أو الصوماليين أو الهنود أو اليابانيين، فهي قطعاً شيئاً خاصاً بالذات السودانية. تكتسب من السودانيين خواصهم في الابداع، وتعدد «مزاجاتهم». ولا يمكن أن تنسب الى أي جنس في العالم غير السودانيين.

ويشير صالح عركي الى أثر عنصر المكان الذي أفضى الى تمازج المجموعات البشرية التي تعمر السودان، مما أدى بدوره الى «نشأة وبروز وتطور منظومات نغمية متفردة، تكاد تمثل الأبعاد التاريخية والثقافية لهذه الأمة كمنظومة نغمية تقترب وتختلف عن تلك التي تسود الوطن العربي، وتلتحم أحياناً وتتباعد كثيراً عن تلك المنظومة التي تسود القلب الإفريقي» (8/أ).

تعزى مشكلة الهوية التي تعانيها الموسيقى السودانية إلى تنوع مقاماتها وإيقاعاتها في شكل ممزوج يجعل الفصل بين العناصر العربية والإفريقية أمراً مستحيلاً تماماً. صحيح أن الثقافة الموسيقية السائدة في بلاد السودان تقع، بحكم العامل الجغرافي، في إفريقيّة، ولهذا يمكن إعتبارها «موسيقى إفريقية». غير أن هذا التعريف نفسه يلقى رفضاً شديداً من قبل أكاديميين موسيقيين أفارقة كثر. إذ إنه «على الرغم من التطور الكبير في مجال التسجيل الصوتي والتدوين، فلا يزال قدرٌ كبيرٌ من موسيقى إفريقية مجهولاً. ليس للأجانب فحسب، وإنما لدى الأفارقة أنفسهم. ومن الصعوبات التي تعترض دراسة ظواهر الموسيقى الإفريقية طبقاً للقواعد المتبعة في الغرب ما ينشأ عن استحالة تعميق أي مفهوم تاريخي» (9).

وفي ما يتعلق بالتدوين (بمعناه الموسيقي الأكاديمي، وبمعناه الذي ينصرف الى التسجيل الصوتي) فهو لم يبدأ في السودان حتى العام 1949، حينما زُودت الإذاعة السودانية جهازاً لتعبئة الأسطوانات. ومع أن الإنتاج التجاري للأسطوانات السودانية بدأ في نهاية العشرينات من القرن الماضي، إلا ان ضياع كثير من الأسطوانات وتلفها حال كثيراً دون المضي قدماً في التعمق في دراسة الحقب المبكرة من الموسيقى السودانية.

تعريف الموسيقى السودانية

ثمة مفهومات كثيرة لهوية الموسيقى السودانية، أكثرها شيوعاً أنها «إفريقية» وأنها «خماسية». ويعزى القول بإفريقيّة الموسيقى السودانية إلى عاملين أساسيين:

ـ العامل المكاني الجغرافي، ولن يجادل أحد في انتماء السودان الإفريقي، غير أن مفهوم أفريقية الموسيقى نفسه لا يحظى بقبول عام من جانب الموسيقيين الأفارقة كما تقدم ذكره في ما أورده قاموس غروفز للموسيقى والموسيقيين. ـ الطبيعة الخماسية للموسيقى الإفريقية. غير أن المحاولات الأكاديمية التي أجريت لدوزنة الآلات الموسيقية غير المشدودة خلصت إلى أن نحو 40 في المائة من موسيقى القارة تستخدم فيه سلالم خماسية، ونحو 40 في المائة تستخدم فيه سلالم سباعية، بينما تستخدم في نحو 20 في المائة سلالم سداسية. (كما) توجد مقامات ثنائية وثلاثية في إفريقية، غير أنها نادرة. وبسبب هذا التنوع الكبير في المقامات أخفقت كل المحاولات التي رمت إلى تحديد سلم يمثل الموسيقى الإفريقية»(10).

يجمع الموسيقيون السودانيون على أن السلم الخماسي «يتكون من خمسة أصوات متصلة، خالية من أنصاف الأبعاد بعد حذف صوتي الدرجة الرابعة والسابعة في السلم الكبير الإعتيادي، وحذف صوتي الدرجة الثانية والسادسة في السلم الصغير الإعتيادي» (11). غير أن الخماسي ليس السلم الموسيقي الوحيد

الموجود في البلاد، «فهناك سلالم ثنائية، وثلاثية، ورباعية، وسداسية في أراضي السودان ؛ بل بمعالجة وتحليل بعض الموسيقات الشعبية تمكنّا من العثور على سلم سداسي ذي أبعاد كاملة، ووجدنا سلماً سداسياً مكوناً من ستة أصوات أقرب ما يكون إلى السلم الدياتوني الشائع في الغرب» (12).

ويرى البروفيسور الماحي إسماعيل العميد السابق لمعهد الموسيقى والمسرح السوداني أن من الصعب تعريف الموسيقى بنسبتها إلى سلم معيّن، «الموسيقى الإوروبية دياتونية. نعم. لكن هذا ليس كافياً. التعريف بالموسيقى يكون بتحديد أسلوبها STYLE، وأفضل تعريف للموسيقى السودانية أن يقال إنها حديثة، بمعنى أنها إستخدمت آلات موسيقية حديثة، ومساحات نغمية حديثة، وإيقاعات لم تكن مستعملة تقليدياً» (13).

ويضيف أن السلم ذا الدرجات الخمس معروف أساساً في الموسيقى الفولكلورية التقليدية في الهند والصين وأسكتلندا، وهو من أقدم السلالم الموسيقية. «هي نفس المسافات بين الأنغام في السودان، لكن طبيعة الصوت (Timbre of Sound) تختلف عنها في الصين أو اليابان. كذلك طريقة إنتاج الصوت، والذبذبات. كلها تختلف في السودان عمّا هي عليه في البلدان الأخرى. كذلك أسلوب التفكير الموسيقى نفسه. كما تختلف موسيقانا عن غيرها من حيث الزخارف النغمية»(14).

ويشير البروفيسور إسماعيل إلى أن الموسيقى السودانية حافظت على طابعها الخماسي منذ القدم، «الخماسي نفسه من أقدم السلالم التي عرفها الإنسان». ويعتقد أن الخماسي هو السلم الموسيقي الطبيعي الذي يُفْطَر عليه الإنسان (15). ويفتح ذلك يفتح باباً لإنتقاد السلم الخماسي، «فالسباعي أرحب مساحة مثل لغة أكثر مفردات، خصوصاً أن العرب أضافوا ربع الصوت الذي يعتقد الفرنجة أنه إفساد للنغمة، ولذلك يرفضون الإعتراف به» (16). وهكذا فإنه يبدو جلياً وواضحاً

ان االسلّم لخماسي ليس وقفاً على موسيقى السودانيين وحدها. ولذلك لا يصلح من ناحية علمية دقيقة الإقتصار على تعريف الموسيقى السودانية بأنها خماسيّة.

إذن ما هو أدق تعريف لموسيقانا بعدما أحجم الماحي اسماعيل عن ذكر تعريف دقيق لها في بحثه القيم عنها في قاموس أكسفورد للموسيقى؟ إن تفردها وخصوصيتها يرغماننا على إعتبار أن ثمة موسيقى خماسية سودانية قائمة بذاتها. ولذلك ذُكر «أن السلم الخماسي السوداني هو ما يستخدم حالياً في السودان والدول المحيطة بشرقه وما جاورها» (17). وأفضى ذلك الى ترجيح باحثين أن أفضل تعريف للموسيقى الغنائية السودانية يتمثل في كونها «التي يمكن أن يتغنى بها السوداني في أنحاء السودان» كافة (18).

ومصداقاً لتلك الفرضية يروي المطرب السوداني الكبير السيد علي الخليفة محمد الأمين، الشهير بسيد خليفة، أنه عندما حاول السفر إلى مصر في العقد الرابع من القرن الماضي بحثاً عن رزق وعمل، لاحظ أن النظام الإداري المتبع في المعابر الحدودية بين مصر والسودان كان يقضي بأن يُعرض المسافرون في ميناء وادي حلْفا (الذي غمرته مياه السد العالي) على العمدة كاشف شيخ تلك المنطقة، «كان الحاج كاشف يسأل المسافر عن جنسيته، فإذا قال إنه سوداني، فهو يطلب منه على الأثر أن «يدوبي» - أي يغنى مقطعاً من الدوباي. فإن نجح فهو سيخلي سبيله ويسمح له بالسفر، وإن فشل، فهو قطعاً ليس سوداني، ولن يسمح له بالسفر»(19).

كل ذلك ينبئ بأن ثمة شخصية «سودانية» لموسيقى «سودانية» متميزة ومتفردة. وهو أمر يقره المطرب السوداني الكبير محمد عثمان وردي الذي يعد أحد أكثر رواد الثقافة السودانية المعاصرة دراية بالتنازع الفكري الذي تثيره قضايا الانتماء والهوية والتلاقح الألسني والإثني. ويُروى أن المطرب السوداني أحمد

المصطفى سأل الموسيقار المصري الراحل محمد عبدالوهاب إن كان يستمع إلى الموسيقى السودانية، فأجابه بأن أذنه لا تخطئ تمييزها عن أي موسيقى أخرى(20).

ويشير صالح عركي الى أن «المنظومة النغمية الغالبة على أهل السودان ذات تركيب خماسي، تتفاوت بترتيب أبعادها وقيمتها بين مجموعة بشرية وأخرى، شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً». ويعزو ذلك لأسباب عدة، تشمل الجوانب العرقية والثقافية والإجتماعية، والتداخلات الثقافية والإجتماعية، التي تلعب «دوراً مهماً في تنوع هذه اللونية في أنغامها باختلاف الأثر العربي والآسيوي والأوروبي»(20/أ).

ترجح غالبية الدراسات والمقالات التي تناولت تعريف الموسيقى السودانية أنها حافظت على طابعها الخماسي على مر العصور. ويعني ذلك أن تأثير الموسيقى الشرقية التي وفدت إلى البلاد مع وفود العرب لم يكن كبيراً. ربما «لإنشغال العرب بنشر الدعوة الإسلامية، وطغت عليهم البيئة الإفريقية، وأصبح الطابع عربياً ممزوجا بالإفريقية، ونتج عن ذلك إنتشار السلم الخماسي المستخدم في غالبية الغناء الشعبي السوداني» (21).

«إن موسيقى السودان كانت في زمان غابر إفريقية خماسية محضة، إيقاعية في معظمها، وكان طبيعياً أن تتأثر بموسيقى العرب الذين وفدوا إلى البلاد قبل ظهور الإسلام وبعده» (22). وذكر صاحب «السماع عند العرب» أن العرب حين دخلوا السودان وجدوا فيه موسيقى زنجية وبجاوية ونوبية. وكان من عادة العرب الترفع عن الغناء بأنفسهم. وكان ذوو الرقة منهم يأتون القيان والإماء بكلمات عربية يركبنها تركيباً على موسيقاهن الإفريقية الخالصة، «وهكذا يعتقد أن موسيقى السودان تعرّبت» (23).

غير أن السلم الخماسي السوداني لم يتأثر في طابعه بأي لون آخر حتى بعدما قررت الدولة المصرية العام 1600 ق.م. أن تحول سلمها الموسيقي إلى

السباعي[24]. ومن تحصيل الحاصل يفترض جمعة جابر أن موسيقانا إحتفظت بطابعها الخاص بها طوال العهد المروي الذي إمتد زهاء ستمائة عام (300 ق.م. - 350م). كما أن إحتلال إبراهيم بن محمد علي باشا السودان في العقد الثاني من القرن التاسع عشر لم يترك تأثيراً نازعاً لخصائص الهوية الموسيقية السودانية التي لم تجد آنذاك أي وسيلة حديثة للتعبير عن نفسها. وإنحصرت في الميلوديات القصيرة المصاحبة للأغنيات الشعبية القبلية، وأناشيد الطرق الصوفية التي كان لها تأثير كبير - على ما يبدو - في طرائق التلحين، وأنواع السلالم المتفرعة عن الخماسي المعروف.

«لكن الموسيقار العصري السوداني إنفتح على العالم الخارجي منذ الحرب العالمية الثانية، وكانت مصلحة الدفاع قد عينت موسيُقيين مثل أحمد المصطفى، ومحمد أحمد سرور، وحسن عطية، والسر عبدالله، في الجيش، وأوفدتهم إلى شمال إفريقية للترفيه عن الجنود السودانيين» [25]. ذلك السفر والإنتقال أدى إلى إحتكاك موسيقيين سودانيين بموسيقات شعوب أخرى، وتراث شعبي غنائي لدى أمم غير سودانية. والواقع أن سفر المطرب الراحل ابراهيم الكاشف إلى مصر في مهمة مماثلة جعله يتمسك بأن يكوِّن فرقة موسيقية سودانية على غرار التخت الذي شهده في القاهرة. هكذا تكونت أول فرقة موسيقية سودانية العام 1936، وكانت في معظمها من عازفي آلة العود [26].

ولابد من الإشارة إلى أن فطنة الموسيقار السوداني وأصالته وتمسكه بشكل غنائه ومضمونه جعلته «يلوّن ما أخذه من الآخرين بحسِّه ومزاجه» [27]. ويلفت الإنتباه في هذا الجانب تمسك الموسيقار إسماعيل عبدالمعين بأن السلم السباعي الكامل كان رائجاً في السودان طوال الفترة التي سبقت ثورة الإمام محمد أحمد المهدي التي توّجت بتحرير الخرطوم من قبضة الأتراك والمصريين في عام 1886[28].

لا ندري لذلك وجهاً، غير أن من الجائز القول إن السلم السباعي والسداسي موجودان بتركيبتهما المعروفة لدى معظم القبائل العربية التي اشتغلت برعي الإبل والأبقار. وهو ما أشار إلى وجوده الباحثان الموسيقيان يوسف الموصلي وعباس السباعي (29). ويقول المطرب الموسيقار العاقب محمد حسن إن الغناء على السلم الشرقي كان رائجاً في مدن العاصمة المثلثة إبّان العقد الرابع (30). وأشار تحديداً إلى ولع مطربي العقد الرابع بأداء أغنيات المطربين العرب الكبار كفريد الأطرش ومحمد عبدالوهاب. ويتقن كثير من المطربين البارزين الذين ساهموا في بناء النهضة الغنائية الخماسية في البلاد الغناء على السلم الشرقي، ومنهم أحمد المصطفى الذي كان حريصاً بعد أن تعلم مبادئ العزف على العود بموسيقى أغنية «عزّة في هواك»، أن يطلب من المحاسب كمال متى (الشهير بـ «مشمش») الذي علمه العزف أن يلقنه كيفية عزف وغناء موسيقى عبدالوهاب (31). بيد أن ذلك كله لم يحدث تغييراً يذكر في بنية الموسيقى الخماسية السودانية.

أما محاولات العلماء الغربيين لتعريف الموسيقى السودانية فتدخل فيها عوامل عدة، تجمع بين الهوية وطبيعة الثقافة الموسيقية، والتنوع الديني الذي يغلب عليه الإسلام. وعلى رغم شح الدراسات التي تناولت الموسيقى السودانية في أوروبا والولايات المتحدة، بوجه عام، إلا أن صعوبة الاتفاق على تعريف سهل وبسيط وجامع للنشاط الذي يسود الثقافة الموسيقية الغنائية السودانية، واجهت ـ بشكل أو بآخر ـ أساتذة الموسيقى الغربيين المهتمين بثقافات الموسيقى لدى الشعوب الأخرى. والواقع أن هذه الساحة الأكاديمية نفسها مرت بها تطورات تعرضت فيها المسلّمات والمفهومات النظرية والعلمية السائدة في مجالات مختلفة من التخصصات الموسيقية للتشكيك وهزات شديدة. وإدى ذلك بدوره الى تغير النظرة والتناول للثقافات الموسيقية الاجنبية في الحصيلة الأكاديمية للجامعات ومعاهد الأبحاث الغربية. فقد كان نهج العلماء الغربيين خلال الحقبة الامبراطورية ينحو الى درس الموسيقى

الأجنبية من دون إحتكاك مباشر بين الدارس والمجتمع الذي تنتمي إليه تلك الموسيقى طقوساً وممارسات وطابعاً. وغلبت خلال العقود الخمسين الماضية ممارسة رسخها علماء الموسيقى العرقية (Ethnomusicology) جعلت دراسة موسيقى الشعوب الاخرى درساً للعلاقة بين الموسيقى والثقافة. يقول العالم الألماني البروفسور سايمون أرتور: «إن النشاطات الموسيقية يمكن أن تفهم ولكن بشكل منقوص، بل قد لا تفهم مطلقاً، إذا لم تكن الخلفية والسياق الثقافيان اللذان تدين بوجودها لهما غير معروفيْن». ويقلل أرتور من أهمية النهج الاكاديمي المسمى «علم الموسيقى المقارنة (Comparative Musicology)» الذي يعتمده باحثون يتجاهلون شرط الإتصال المباشر والإحتكاك بالثقافة التي تقوم بنشاط موسيقي خاص بها... «إن هذا النهج تجاه الموسيقى الذي لا يضع نصب الأعتبار الظروف الثقافية الخاصة بتلك الموسيقى، إنما هو أمر لا معنى له ومضلل، بل خطأ في معظم الحالات، بل إنه غير مُجْدٍ حتى بالنسبة الى أبحاث علم الموسيقى المقارنة التي أجريت في الحقبة الماضية».

ويرى العالم الألماني الذي نشر عدداً من المؤلفات والأبحاث في الموسيقى السودانية، خصوصاً الموسيقى النوبية والذكر، «أن ثمة معنى محدداً لزمان ومكان موسيقيين، الى جانب هوية تاريخية أو إجتماعية أو عرقية في كل مجتمع، سواء أكانت تلك الهوية ضاربة الجذور أو دون ذلك، لكنها تعبِّر عن نفسها في شكل وعيٍ بالجماعة ونوعٍ من الشعور بـ «نحن». تنتمي (هذه الجوانب كلها)، ضمن أشياء أخرى، الى الظروف الثقافية المهمة للنشاطات الموسيقية». ويقول إن علماء الموسيقى العرقية باتوا مجمعين على أن هذا العلم يدرس إجمالاً كل أنماط السلوك الموسيقي، وكل الظواهر الموسيقية، وأسباب وجودها، وتأثيرها في الناس والوحدات العرقية، «كما أن الجماعات العرقية تعرف من ناحية من خلال الأنماط الثقافية الموضوعية لسلوكها، ومن بينها تأتي اللغة في الصدارة لجهة الأهمية، ومن الجانب الآخر من خلال هويتها الذاتية وتوجهها الجماعي (Collective Intentionality) - كيف تنظر الجماعة الى نفسها، وكيف تميِّز نفسها عن الآخرين خارجها».

ويعتـقد أرتور بأن الموسيـقى «التقليدية» هي «التي يعـايشـها المرء منذ طفـولته ويحتك بها من خـلال الإحتفالات التي يقيـمها المجتمع، أو هي الأغنـيات التي يُتغنَّى فيهـا بتاريخ قوم المرء». ويقول إنها ذات قوة خـارقة وعاطفة جيـاشة، «لا يستطيع المرء فكاكاً منها إلا إذا كان بمستطاعه الفكاك من اللغة الأم التي فطر عليها».

غير أن البروفسور أرتور وغيـره من العلماء الغربيين ـ وعلى رغم التجديد الذي أستـحدثـوه في مجـالات دراسة العلوم الموسـيقـية وارتبـاطها بعلـوم الاجتـماع والدراسات الاجتـماعية ـ يبقون في خلـط عظيم إزاء دور الدين الاسلامي وتأثيره على صعيد الموسيقى والثقافـة الغنائية في المجتمع السوداني. يقول أرتور: «يهيمن الإسلام على الثقافة والمجتمـع بإستثناء مديريات جنوب السودان. إنه يحجب ـ الى حد ما ـ مسائل الهوية الثقافية والعرقية. إن العلاقة بين الاسلام والموسيقى تتراوح بين الابهام والقمع وهي دوماً مفتوحة لتفـسرها الاطراف المختلفة كيفما شاءت. لقد ظلت أسلمة السودان بأسره هدفاً للسياسـة الثقافية للسودان الشمالي». والواقع أن الاسلام خلـق نسيجـاً اجتـماعـياً فـريداً ومتـميزاً ومميـزاً للعلاقـات بين الاجناس والأعراق والطوائف في البلاد، وذلك من خلال المـارسة الايمانية والشعائرية، ومن خلال التدامج الاجتـماعي. ويعزى الفضل الى التفاسيـر المختلفة لاحكام الدين لدى الطوائف والمذاهب المتـعـددة في هذا الدين الواحـد نفـسه، الامـر الذي أتاح تنوعـاً اجتمـاعياً مثـيراً، وخلق جواً من الإلفـة بين الناس، أتاحت للثقافة الغنائيـة أن تقوم بدور حتى في أوقـات الدولة الدينية المتـشددة، كـما حدث إبان الدولـة المهدية وفي فترات متأخرة.

وعلى الرغم من فضل البـروفسور أرتور وغـيره من زملائه البحـاثة في الغرب على مجالات التنوير الاكاديمي والتـبصير بأصول ممارسات مجتـمعات البلدان غير الغـربية، إلا أن مـشكلة هؤلاء البحـاثة أنهم ينظرون الى المجـتمع الإسـلامي بحكم

نظرتهم الى الدين الاسلامي الذي ينظرون اليه مثل كل شيء غريب على مجتمعاتهم الأصلية. ويبقى هؤلاء الأساتذة الأفاضل أسرى هذا الموقف على الرغم من تحررهم وانفتاحهم تجاه الآخر وثقافته. إنهم يزورون بلادنا، ويدرسون ممارساتنا الثقافية الموسيقية والغنائية والاجتماعية، ويتماهون مع الآخر (الذي هو نحن) تماماً، لكنهم يعودون في تحليلهم لينسبوا كل ما غمض عليهم، ولم يجدوا له تفسيراً مناسباً حسب المعايير العلمية الغربية، الى الإسلام، بإعتباره ديناً غريباً عن سكان السودان الأصليين. ولذلك تبقى دراسات هؤلاء العلماء مفيدة للأجانب فحسب، إذ تقتصر على دراسة الظواهر ومحاولة تحليلها وفقاً للأنماط الفلسفية والمعرفية السائدة لدى الغرب (31/أ).

الحليات النغمية والإرتجال الفريد

يعتقد جمعة جابر أن السودانيين ورثوا السلم الخماسي بحكم وجودهم في هذا الحيّز من القارة الإفريقية (32). وهو مُحِقٌّ في ذلك، إذ «إن السودان ليس بلداً واسعاً فقط (مليون ميل مربع) بل هو - وهنا النقطة الخطرة - مجال التدامج القومي لكل شعوب القارة الإفريقية في بعضها من ناحية، ولتدامجها مع العرب من الناحية الأخرى».. وهناك «تلتقي إفريقيا بكل نماذجها الممتدة من أعماقها في السودان. وهناك أيضاً يلتقي العرب بكل إفريقيا. وهكذا تكون السودان» (33).

وأتيح لكثيرين أن يسمعوا في أواسط الثمانينات حواراً آلياً بين العود وطمبور الشمال السوداني، من تأليف المطرب الموسيقار عبدالقادر سالم، يمثل مزجاً متجانساً بين المقامات السباعية والسداسية السائدة في غرب السودان، والخماسية البحتة السائدة في شمال السودان (34). هذه المقدرة الفريدة على التجانس والتعايش هي العنصر الذي يقتله السودانيون كل يوم يقررون فيه أن تكون السياسة وحدها أداة تتحكم في حياتهم ومستقبل أجيالهم. يقول ستيفنسون «إن

السودان غني بتنوع شعوبه، ولغاته، وثقـافاته؛ وتلك جزء من التراث الكلي يجد كل منهـا التـرحـاب باعتـبـاره قـد سـاهم، كل بطريقـتـه الخاصــة، في نمط الحـيـاة القومية»(35).

هكذا إذن أخـذت مـوسيـقـانا من العـرب كلمـتـهم، ومن الأفارقـة إيقـاعـاتهم وإحساسهم الموسـيقي. وإحتكت بحضارات موسـيقية تقدمتهـا تطوراً فأفادت منها من دون طمس لهـويتهـا الأصلية. وبلغـت ذروة إحتكاكـها بالتـعايش مع السـلالم الموسيقيـة السباعية الكبيرة والصغـيرة الشائعة في أوروبا بعدما تولى موسـيقيو الجيش البريطاني تدريب عازفي فرقـة قوة دفاع السودان ـ نواة الجيش السوداني ـ على قواعد الهـارموني والكونترابوينت، وبعدمـا شاع إستخدام الآلات النحـاسية وآلات النفخ. وقد أدى ذلك لاحقاً إلى ظهور مـوسيقى الجاز في السودان التي تمثل نمطاً غنائياً وموسـيقياً خاصاً بالسودان وحـده، على رغم أخذه من أنماط الآخرين، ونظره الشديد إليهم.

غيـر أن مما يُحمد للبريـطانيين أنهم لم يسعوا إلى طمس الحـضارة الموسيقـية الخماسـية التي وجدوها في البـلاد، بل لجأوا عوضاً عن ذلك إلى تعـزيزها لتواكب السلم السباعي الكبير، ولهذا أدخلوا القرب الأسكتلنـدية ليدعموا بها فرق الموسيقى العسكرية السودانيـة. وعمد البريطانيـون إثر الحرب العالمية الثانيـة إلى تبني أكثر الألحان شيـوعاً في المناطق المختلفة لحـاميات قوة دفاع السـودان التي أنشئت على أساس قبلي، فحولوها إلى مارشات عسكرية تحـمل أسماء القبائل التي تنتمي إليها الكتيـبة (الأورطة). وأشهـرها بالطبع مارش البَـقَّارة، لأنه الوحيـد الذي يقوم على السلم السباعي بأكمله.

وعلى الرغم من رواج كبير تلقاه أنماط من الموسيقى الأجنبية، خصوصاً الغربية كمـوسيقى البوب والجـاز والروك، وسط أبناء المراكز الحضـرية كالعاصمـة، فإن

غالبية السـودانيين محافظون للغاية في تقبّلهم الموسيقى غـير السودانية (36)، وإن كان من الظلم أن يـنصرف ذلك الى الاعتـقاد بأنهم منغلقـون ولا يسمعـون سوى موسيقاهم.

ويعتقد البروفـيسور الماحي إسماعيل أن تأثير الموسيقـى الغربية على الموسيقى السودانيـة «محدود للغاية»، وأن الموسـيقى السودانية عـموماً ليس فيـها أثر وافد، «غير تأثير محدود للموسيقى العـربية والأثيوبية. بل إن تأثير الموسيقى السودانية ونفـوذها كـبـيـران جداً في مـنطقـة شرق إفـريقـيـة وزائيـر وبعض دول غـرب إفريقية»(37).

والواقع أن تأثر السـودان بمحيطه وتفاعله مـعه ليس وليـد الأمس القريب، وهو مؤكد لا جدال فـيه. «ليس مثيراً للدهشـة أن يكون للسودان، على الرغم من وجوده في عمق القـارة الإفريقـية، ماضٍ طويلٌ من الإتـصالات الوثيقـة مع منطقة البـحر الأبيض المتـوسط والشـرق الأوسط، خصـوصـاً مصـر والجزيـرة العربيـة. وظل الكوشيـون أو النوبيون، الأجـداد الأصليون للسودانيين الشـماليين ، منذ العـصور الغابرة ـ حسبما شهدت مصادر مسـيحية وإغريقية ورومانية ـ على صلة بشؤون مصـر، وفلسطين، وسوريّة، والجزيرة العـربية. ولعلّ أبرز أمثلة ذلك في العـصور الغـابرة غزو الكـوشيين مـصـر بقيـادة الملك بعـانخي (751ـ716 ق.م.). وأسس الكوشيون الأسرة الفـرعونية الخامسة والعشرين، ومـضوا من هناك لغزو سورية وفلسطين بقـيادة مليكهم المبـجّل طهارقـة (668ـ663 ق.م.) الذي ورد إسمـه في الأنجيـل غير مـرة (...) وهكذا فـإن الفراعنة، والفـرس، واليونانيين، والرومـانيين، والعرب، والأتراك، والبـريطانيين، وهم جميـعاً حكموا مصـر أو غزوها في الماضـي، وجدوا أن من الضروري أو المرغوب فيه أن يحاولوا مدَّ نفوذهم، إن لم تكن قوتهم، إلى ما وراء الحدود التقليدية لمصر الواقـعة بين الشلالين الأول والثاني، ليصلوا إلى الأراضـي التي تشكّل السودان الحالي» (38).

هذا التنوع والتعـدد والتلاقح أسباب تدعـو إلى القول بـ «سودانية» الموسـيقى السودانية. «إنها موسيقى خاصـة بالسودان وأهله، لا هي خماسية صرفة، ولا هي سباعـية بحتة، وإنما هي مـوسيقى متعـددة المقامات تحكي تعدد ثقـافات السودان وأعراقه، وبيئاته» (39).

والقول بوجود هوية سودانية صرفة أمر لم يعد يثير جدلاً تمكن مقارنته بالجدل الكبـير الذي دار حـول العروبة والإفـريقانـية والهُـجْنة. يقول جـونِ فول مـؤلف «القاموس التاريخي للسودان»: «يشيـر عدد كبير من الدارسـين إلى أن السودان قام بدور تاريخي مهم باعتباره قناة لعـبور أفكار وتقنيات من الشرق الأدنى القديم إلى إفريقية. فقد كـان جسراً عبْر حدود، وكان فيه تنوع عناصر عـدة. لقد نشأ المجتمع السوداني في ظل صـلات عمـيقة عـديدة مع مجتـمعات أخـرى، لكنه مع ذلك خلق هويته المميزة الخاصة به» (40).

ولا بد من أن يضاف إلى هذه المحاولة في إيجاد تعريف للموُسيقى السودانية أن أكثر الألوان شـيوعاً في السودان هـو الخماسي Pentatonic. وعارض أكاديميون موسيقيون أن يحاول غير دارسين للمـوسيقى تعريفها. ومن هؤلاء الدكتور عاصم الخليفة المحاضر في معهد الموسيقى الـذي يرى «أن الثقافة الموسيقية المتوفرة داخل حدود السـودان حصيلة لإستـقطابات ثقافية وروحـية ضاربة في أعمـاق التاريخ. وتفتيـتها وتنقيحهـا أمران يقع عبئهمـا على النخبة التي أُتيحت لها فرصـة المعرفة الموسيـقيـة». ويدعو إلى ضرورة الـتفريق عند الحـديث عن قومـية الموسـيقى بين «موسيـقى السودان» و«موسيـقى سودانية» (41). بينما يعتقـد الماحي سليمان أن «موسيقانا لم تتـعامل مع الهارموني نتيجة الطبيعـة الأحادية التي ميّزتها وتشكلت عليها الأذن السودانية» (42).

خصائص موسيقانا وعيوبها

تتميز الموسيقى السودانية بوجه عام بتنوع إيقاعاتها، وعاطفيتها. وتتميز من ناحية فنية بحتة، في آدائها اليومي العادي بإعتمادها على الإرتجال. «وصل مؤدّوها في الجانب الإرتجالي إلى مستوى راقٍ ومتقدمٍ، لو قُوِّم علمياً بطريقة صحيحة لبلغت موسيقانا أطواراً في الرقي تحسدها عليها شعوب أخرى» (43). هذه القدرة الفريدة على الإرتجال وإتقانه، والخروج من مطبّاته، أدت إلى إيجاد توافق فريد بين الفرقة الموسيقية والمغني في حال الإرتجال. إذ إن العازف يدرك مسبقاً متى سيرتجل المغني شيئاً لم يتفق عليه قبل الأداء أمام الجمهور أو داخل الأستديو. ولذلك تجده مستعداً جاهزاً مجاراةً ومعالجةً.

وهذه القدرة على الإرتجال لدى الموسيقي السوداني - عند الموسيقار يوسف الموصلي - أبدع أشكال الإرتجال في العالم. وتظهر المقدرة الإرتجالية في معظم التسجيلات الغنائية القديمة كأداء العود في أغنيات «ربيع الحب» للمطرب سيد خليفة، و«ما شقيتك» للمطرب حسن سليمان (الهاوي)، و«لقاء وعهد (وحياة إبتسامتك)» للمطرب محمد الأمين. وتظهر في أداء الكمان في أغنيتي «أنا والنجم والمساء» للمطرب عثمان حسين، و«ماضي الذكريات» للمطرب عثمان مصطفى»، وتتجلى في أداء الأكورديون في معظم الأغنيات التي لحنها العازف البارع عبداللطيف خضر الحاوي للمطرب إبراهيم عوض، وفي تسجيل أغنية «بطاقة (لو تصدق)» للمطرب عبدالكريم الكابلي.

وسئل المطرب والملحن الرائد المعروف عوض شمبات، وكان قد عرف بصلته الوثيقة بالمطرب الراحل إبراهيم شمبات، وكونا معاً الثنائي المعروف بثنائي أولاد شمبات، وإفترقا، ثم إتحدا مجدداً. وكانا ظاهرة فريدة في التطابق الصوتي، وإنسجام الأداء، لماذا كان حريصاً على رفقة إبراهيم؟ وهل صحيح أنه كان يطغى

بصوته عليـه ويحجبه تماماً؟ وهي إشـارة الى المُلْحَة الشهيـرة التي تزعم أن عوض شمبات جهر بصوته ذات مرة أثنـاء الغناء فمزقت ذبذبات حباله الصوتية طبلة أذن المرحوم إبراهيم!!

رد «مطرب الذوات» ـ وتلك كـانت شهـرته على غـلافات أسطوانات الثـلاثينات والاربعينات ـ بأنه كان يعـجب أيما إعجاب من قدرة إبراهيم شمبـات على مجاراته في الإرتجال، خـصوصاً فـي حركات المد الصـوتي. ونفى قصة الـصمم الذي لحق بإبراهيم، لكنه أقـر بأن زميله المطرب الملحن عـبدالكريم كرومـة («زامله» في الغناء في منتصف العقد الثالث من القـرن الماضي) كان يحرص على تدبير هدية له عندما يلتقيـان في دور خليلاتهما، ويحـضه من ثم على الذهاب مبكراً الى شـمبات، «لانه كان يخشى أن يكون صوتي إذا غنيت داعياً للتجمهر».

تتميـز إيقاعات الموسيقى السـودانية بتعدد ينم بشكل فـاضح عن تعدد الأعراق والثقافاتّ في البلاد. ولهـذا تتميز بتعدد المقامات وتعدد الإيقـاعات في آن معاً. «أما العاطفة التي تميّز موسـيقانا فهي ليست العاطفة التي تتسم بها الموسـيقى الشرقية التي يغلب علـيهـا طابع الحـزن» (44). ولا ينفي ذلك تأثر المـوسيـقى السـودانيـة بثقافات موسيقية أجنبيـة. غير انها تميزت بقدرة فريدة على تطويع الافكار المنقولة لتكتسي طابعاً سودانياً، ينبجس هو نفسه فنوناً ومهارات ونتاجات تنم عن عبقرية. والمطلوب أن ينبري ناقـد دارس حصيف على شرح هذه الجـوانب بما يسع قطاعات عويضة فهمه من دون عسر واشكال.

ومع أن السلم الخمـاسي شائع في أماكن شاسـعة من المعمورة إلا أا الخـماسي الشائع في السودان يـتميز بحلِْيات نغـمية لا توجد إلا في السـودان، كاللعب حول الاصوات، مـع الإرتكاز على الصوت المعني أصـلاً، بحيث لا يكـون الصوت جـافاً. واحيـاناً تصل هذه الحليات مـرحلة اللمس الذي ينقل الموسـيقى نفـسها مـن المقام الخماسي إلى غيره.

كذلك تتميز موسيقانا بأن بعض أصواتها خاص بالسودانيين وحدهم، كعزف الصوت «فا» على الكمان، وهو الذي أطلق عليه الموسيقي الإيطالي الراحل إيزو مايسترللي «فاالأمدرمانية». ولا شك في أن ذلك كله ترك أثراً لا يخفى في أنماط التأليف الموسيقي السوداني، شكّل هو الآخر ميزة من مميزات الموسيقى السودانية.

وقد أثرى الجدل الثقافي، في مرحلة النهوض القصيرة التي تلت الاستقلال، حول الهوية السودانية، وآداب الامة السودانية، الوسط الموسيقي بتيارات تسلك إتجاهات مختلفة في التأليف الموسيقي. فإنقسم الموسيقيون، خصوصاً ذوي المواهب المتعددة ممن ينظمون الشعر، ويؤلفون الموسيقى، ويؤدون الأعمال الغنائية تنفيذاً وتوزيعاً وقيادة للفرقة الموسيقية، إلى مدارس لا شك أنها ستقوم بأدوار تاريخية مهمة في التجديد وصون تراث الأمة الموسيقي والغنائي.

يقول المطرب السوداني عبدالكريم الكابلي «إن السلم الخماسي محدود، يجب أن نعترف بذلك. ففيه خمس نغمات مقابل سبع في السلم السباعي (...) ودرجت في الغالب على تشبيه هذين السلمين في ندواتي ومحاضراتي بلغتين:احداهما ذات مفردات محدودة، والأخرى ذات مفردات أكثر اتساعاً. وبدهي أن الكاتب الذي يتعامل مع لغة كالثانية سيجد فرصة أكبر للتعبير مما لو كان يتعامل بلغة محدودة المفردات. لكن لا يجب أن يغيب عن بالنا استواء الموهبتين: موهبة كل من الكاتبين المنتميين إلى هاتين اللغتين. تختلف امكانية اللغتين، ولكن موهبة الذين يكتبون بأي منهما متساوية (...) إن موسيقانا محصورة الإمكانات بالمقارنة مع موسيقى الآخرين. نعم، ذلك صحيح. وإذا أردنا الوصول إلى موسيقى متسعة حقاً فتلك مسألة تحتاج إلى عبقريٍ زمانه، وتدرّجٍ مقنع ينقل الناس من نغم إلى نغم دون إفراط أو اصطناع» (45).

ويرى الماحي سليمان أن الموسيقى السودانية تفتقر إلى «القالب ـ تنظيم أجزاء العمل الفني ـ والتوافق الصوتي (الهارموني). وإن كانت قد عرفت القالب في حدود ضيقة فقد جاء ذلك عن طريق التأثر بموسيقى المدرسة المصرية» (46).

ويرى المطرب محـمد الأمين الذي يقـر معظم المطربين والموسـيقـيين من قدامى ومحـدثين في البلاد بأنه حامل راية الـتجديد في الموسـيقى السودانيـة منذ دخوله الحـقل الغنائي في مـطلع العـقـد السـادس من هذا القـرن ان تعـريف الموسـيـقى السـودانية بأنهـا خمـاسية صـرفة خطـأ، لان هناك مناطق سودانيـة غناؤها ليس خماسياً. واعتقد ان تعريف الموسيقى بسلمها الذي تغنى به ليس دقيقاً. اذا كان ذلك ما يراه الـنقاد فهـو خطأ، واذا كان ذلـك ما يفتي بـه عاملون في مـجال الموسـيقى فمعناه أنهم غير قادرين على التعامل بشكل سليم مع قضايا تخصصهم» (47).

ويقول محمد الامين : «السلم الخماسي يعتبر موسيقى بدائية. لما قدمت (اغنية) مراكب الشـوق عُملت ليـها جلسة اسـتمـاع في النادي (مقر اتحـاد الفنانين للغناء والموسيقى في أم درمـان)، بعد استماع للآراء قلت اولاً هذه الاغـنية تؤكد ان لدينا القدرة على استخدام السلم الموسيقي الكامل مع المحـافظة على سودانية موسيقانا. بمقدور من يسمعـها ان يميزها عن الموسيقى الأجنبيـة رغم انها في سلم كامل. هذا يؤكـد ان المسألة ليـست مسـألة طابع. ولي تجـارب ناجحـة في هذا منها (أغنيـة) حروف اسمك، فهي أيضاً في سلم كامل. هل هي غير سودانية؟» (48).

واجمع المطربـون السودانيون الرواد عـثمـان حسين والتاج مـصطفى وعثـمان الشفيع في جلسـة مسجلة جمعت ثـلاثتهم على ان محمد الأمين هو ابرز مـوسيقي في الجيل الذي تلا جـيلهم الذي أسس الأغنية الفنية الحـديثة (49). ويقول مـحمد الامين: «أنا لم أبدأ هذه المحاولات فـي الارتقاء بالغناء. غيـري حاول اضافـة صوت سادس كـعثمـان حسين، واحمـد المصطفى، و(المطرب الراحل ابراهيم) الكاشف. لم يقل احد انهم غـير سودانيين. خـصائص الموسيـقى لا تقاس بالسـلالم». ويضيف: نحن في السودان لكوننا افارقة وعرب او عـرب وافارقة ـ انا لا احب واحدة تتقدم الاخرى ـ هذه الخلطة كان لها اثرها في تكوين شـخـصية الفرد السوداني الذي نهل ـ ثقافة ودماً وكياناً ـ من عروبته وافريقيته. وهذا له اثر في موسيقانا وغنائنا، وما

ميّز موسيقـانا من موسيقى الشعوب الأخرى انها ليست عربيـة صرفة ولا افريقية صرفة. وهذا احـد السمات الاساسـية لموسيقـانا، ويسهل الحفاظ علـيه مع وجود التطور والاضافات واستخدام السلم الكامل» (50).

والحق ان محمد الامين على رغم صغر سنه أسس مدرسة في التأليف الموسيقي أمنت له مكاناً فـريداً في سجل عبـاقرة الجنس السـوداني. وشئ طبيـعي ان يثور حول مذهبه في الغناء والتأليف جدل حدا بالجـيل التقليدي المحافظ إلى اعتباره من مخربي الغناء السوداني. يقول مـحمد « في البداية استخدمت سلالم خمـاسية غير مطروقة كما في أغنية الشباك. ثم اضـفت صوتاً سادساً في الأغنية ذاتها. أي عمل انا اعمـله من ضمن الأشـياء التي أضعـها في بالي هـذا الجانب (التجـديد)، وهذه المسألة من بداية حياتي الفنية، وبدأتها بجرعات» (51).

ويرى صالح عـركي أن محمـد الامين طرق التجديد من باب التـغيير في قالب التعامل مع السلم الخماسي. ففي أغنيتـه «عيال اب جويلي» كانت علاقات الأصوات داخل السلم الخمـاسي محددة. وتناول السلم السـباعي في أغنيتـه «كلام للحلوة». ولما بدأت ترسخ إمكانية التقاط بُعد نصـف الدرجة الموجودة في السلم السباعي بدأ يثبّت ذلك في مـداخل الألحان ليزداد التـرسيخ في الأسمـاع، من ذلك مثلاً أغنيـته «شال النوار»...» ويضـيف: «ثم عمد بعـد ذلك إلى تدريج السلم كاملاً بدء بأغنيـته «حروف اسمـك»»، وهذه ملكة فنية عالية المسـتوى، مع معرفـة مكتسبة لخـصائص العلاقات النغمية. وهو ينتج عملاً يبذل جهداً واعياً في بنائه، وفيه حرص على إبراز جمال المعاني الكامنة في الكلمات، وتفكير في ضرورة إضافة شئ جديد» (52).

وفي مقابل الإتجاه المميز الذي قاده الفنان محمد الأمين، تبرز منذ أكثر من ثلاثة عقود مدرسة غنائيـة أخرى، أسسها المطرب الموسيقار محمـد عثمان وردي. ويمتاز وردي بأنه يملك حساً نغمياً عالياً، عـززه تشرُّبه بموسيقى حضارة السودان النوبية

التي تنداح في دخيلة نفسه أشكالاً نغمية منسابة، ثرية بالحوار الشفاف. ويملك وردي قدرة فريدة على تأليف التراكيب النغمية ذات القدرة العالية من حيث وسائل التعبير عن المعاني والدلالات اللفظية. وثمة مدارس أخرى فريدة وقائمة بذاتها على رغم إقلال بعض مؤسسيها.

ومن أجود المقارنات الإنطباعية التي تقوم على الملاحظة الدقيقة مقارنة بين الفن الموسيقي عند المصريين والسودانيين عقدها المؤلف السوداني المؤرخ محمد عبدالرحيم صاحب «نفثات اليراع» بين صوتي المطربين السوداني الراحل محمد أحمد سرور والمصري الراحل محمد عبدالوهاب.. وهي، بعد، من أرفع قطع النثر الادبي في السودان، وتعتبر اول محاولة سودانية في نقد الموسيقى والتناول الفني: «صوت سرور نديّ ملئ فيه جَهْرة، وفي مخارجه وضوح، هي التي يمتاز بها عن غيره، مع عذوبة في تموجات أنغامه، ورجْع أغانيه. وما نعيب عليه إلا أنه لا يراعي تلوين الكلمات بألوانها الملائمة من الصوت (...) وبين النغمات السودانية والمصرية فرق كبير، واختلاف تام لا يتوافيان معه على مشرع واحد، مع أن أغاني القطرين كثيراً ما نجد بينهما مشابه في المعنى والتعبير. وأنا أعجب لهذا البون الشاسع في النغم والتوقيع في الوقت الذي يوشك أن يتوحد فيه بينهما الأدب، وتلتقي المشاعر والأفكار...»

«... ومما يؤسف له أن السواد الأعظم من الأمتين لا يستطيع أن يفهم أنغام الآخر، أو يطرب لها. وهذا شئ نرى أن يعالج، وأن يهتم به القائمون بأمر هذا الفن في مصر والسودان، ولا تخلو معالجته من خير، سوف يعود بأجزل المنافع على مستقبل العلاقات وحاضرها بين البلدين، ذلك لأن شأن الغناء شأن له أثره العميق في مثل هذا» (53).

ولا بد من الإشارة، في مختتم هذه الكلمة، إلى أن غياب سجل منهجي لتاريخ للموسيقى السودانية يعيق كثيرين من الباحثين الذين يتمنون القيام بدراسات في

بعض جوانبـها. «وهو حـاجز يقف أمـام أعداد كبـيرة ممن يريدون الحـصول على درجات علميـة عليا خارج السودان. وهذا الواقع (...) أدى إلى تغييـر توجهاتهم، إذ أصـبح يقع إخـتـيـارهم على مـجالات لا تـفتـرض الإعـتـمـاد على ذلك التـاريخ الغائب»[54].

□□□

الهوامش

(1) الشوان، عزيز: الموسيقا للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1990، ص 15.

(2) المرجع السابق.

(3) N.E. Britannica, ibid, p514

(4) الشوان: الموسيقا للجميع، ص 17.

(5) يوسف الموصلي (موسيقار ومطرب سوداني): مقابلتان معه، في الخرطوم 13/7/1991، وفي لندن 4/2/1992.

(6) السباعي، عباس سليمان: السلم الخماسي في الموسيقى السودانية، م.د.س.، مج 12، ع 1، الخرطوم أبريل/ نيسان 1992، ص 157.

(7) بن خلدون، العلامة عبد الرحمن بن محمد: مقدمة بن خلدون، دار الجيل - بيروت، دون تاريخ، ص 471,470,469

(8) محجوب، محمد أحمد: نحو الغد، قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ط 1، الخرطوم 1970، ص 209.

(8/أ) عركي، صالح: بين الشكل والمضمون، للفن فقط - صفحات للفن والأدب والثقافة، الصحافة، الخرطوم، 22/6/2000، ص 13.

(9) The New Grove Dictionary Of Music and Musicians, Edited by Stanley Sadie, 1, Macmillan Publishers Ltd., 1980,p 144.

(10) The New Oxford Companion to Music, General Editor: Deni Arnold, Vol 1, Oxford University Press, 1983, p 28.

(11) السباعي: السلم الخماسي، ص 157.

(12) الموصلي: مقابلة معه في الخرطوم، 13/7/1991.

(13) الماحي اسماعيل: مقابلة هاتفية معه من لندن، 21/10/1992.

(14) المصدر السابق.

(15) عبدالكريم عبدالعزيز الكابلي: حوار سجل معه في القطار بين لندن ومانشستر 1991/4/20.

(16) المصدر السابق.

(17) السباعي: السلم الخماسي، ص 157.

(18) المصدر السابق: ص 162.

(19) سيد خليفة (المطرب): برنامج كتاب الفن، تقديم محمود ابوالعزايم، المكتبة الصوتية للاذاعة، بث في 1978/5/16.

(20) الكابلي: حوار 1991/4/20.

(20/أ) عركي، صالح: بين الشكل والمضمون (2000/6/22).

(21) السباعي: السلم الخماسي، ص 157.

(22) يس، معاوية حسن: نافذة على الفن السوداني، الموسيقى السودانية عربية أم إفريقية؟ جريدة المدينة المنورة (السعودية)، ع 5436، 9 ربيع الثاني 1402هـ (1982).

(23) المصدر السابق.

(24) جابر: الموسيقى السودانية، ص 247.

(25) الماحي اسماعيل: مقابلة 1992/10/21.

(26) سيد خليفة (المطرب): مذكرات سيد خليفة، الصباح الجديد.

(27) الماحي اسماعيل: مقابلة 1992/10/21.

(28) اسماعيل عبدالمعين: «مع أهل الفن»، برنامج من إعداد وتقديم محمد خوجلي صالحين، المكتبة الصوتية للإذاعة، بث في 1962/6/26. كذلك: «ندوة حول تاريخ الأغنية السودانية»، إعداد وتقديم السر محمد عوض، بث في 1992/3/16.

(29) الموصلي: مقابلة 1991/7/13، السباعي: السلم الخماسي.

(30) العاقب محمد حسن (المطرب): مقابلة أجراها معه المؤلف في مكتبه في الإذاعة، أم درمان 1987.

(31) لقاء مع السيد كمال متى الشهير بـ «مشْمِشْ» في منزله في لندن، أكتوبر/ تشرين الاول 1992.

(31/أ) أرتور، سايمون (البروفسور): التقاليد الموسيقية والاسلام والهوية الثقافية في االسودان (باللغة الانكليزية)، بايروث (BAYREUTH)، سلسلة الدراسات الافريقية، (حررت باشراف) ولفغانغ بيندر، آراء في الموسيقى الافريقية، الناشر: جامعة بايروث - ألمانيا، 1989. ص 25-41.

(32) جابر: الموسيقى السودانية، ص 246-247.

(33) حاج حمد، محمد أبوالقاسم: السودان المأزق التاريخي وآفاق المستقبل، دار الكلمة للنشر، بيروت 1980، ص 7.

(34) المقدمة الموسيقية لبرنامج «كيف قيلتوا»، تقديم إبراهيم البُزَعي وسعاد أبوعاقلة، المكتبة الصوتية للإذاعة.

(35) R.C. Stevenson: The Significance of The Sudan in Linguistic Research Past Present and Future, Sudan in Africa, Edited by Y.F.Hassan, 2nd Ed., KUP, Khartoum 1985, p 11.

(36) يس، معاوية حسن: فولكلور، السودان بعيون بريطانية، الدستور (لندن)، ع 431، السنة 16، 2/6/1986، ص 61ـ62.

(37) الماحي اسماعيل: مقابلة أجراها معه إيان أندرسون، نشرت في مجلة فولك روتس البريطانية، ع مايو/ أيار 1986.

(38) Muddathir Abd Al Rahim: Arabism, Africanism and Self-Identification in the Sudan, Sudan in Africa, ibid, p 229.

(39) الموصلي: مقابلة 13/7/1991.

(40) Voll, John Obert: Historical Dictionary of the Sudan, Africa Historical Dictionaries, No. 17, The Scarecrow Press Inc.,1978, p1.

(41) الأيام الثقافي، دار الأيام للطباعة والنشر، الخرطوم، 6/11/1985، ص 7.

حصل خليفة على الدكتوراه في الموسيقى من جامعة موسكو عن أطروحة حول القضايا المعاصرة لتطور الموسيقى السودانية المعاصرة على نطاق الحضر (1880ـ1980) قدم برامج تعنى بفنون الغناء والموسيقى في تلفزيون السودان، وحاضر في معهد الموسيقى والمسرح.

(42) سليمان، الماحي: موسيقانا المبنى والمعنى، الأيام الثقافي، ع 6، الخرطوم، نوفمبر / تشرين الثاني 1985، ص 8.

(43) الموصلي: مقابلة 4/2/1992.

(44) المصدر السابق.

(45) يس، معاوية حسن: غناء: المطرب السوداني عبدالكريم الكابلي: الأغنية السودانية تتفوق على نظيرتها العربية في الأخيلة الشعرية، الدستور (لندن)، ع 453، 3/11/1986، ص 59ـ61.

(46) سليمان، الماحي: موسيقانا، الأيام الثقافي، نوفمبر/ تشرين الثاني 1985.

(47) محمد الأمين، مقابلة 2/4/1992.

(48) المصدر نفسه.

(49) برنامج «أولاد دفعة»، تقديم عطية الفكي، بثته الإذاعة السودانية.

(50) محمد الأمين، مقابلة 2/4/1992.

(51) المصدر نفسه.

(52) صالح عركي، حديث مع المؤلف، بحضور المطرب محمد الأمين، في منزل الأخير بالخرطوم بحرْي، 2/4/1992.

(53) محمد عبدالرحيم: نفثات اليراع، ج 1، الخرطوم، شركة الطبع والنشر، (دون تاريخ)، ص 61.

(54) سليمان، الماحي: الثقافة السودانية لم تشمل الموسيقى قديماً لأسباب إجتماعية، «الخرطوم» (القاهرة)، ع 575، 12/5/1994، ص 5.

●●●

آلات الموسيقى في السودان
دخولها البلاد وروادها وعازفوها
وأساليب عزفها

□□

يزخر السـودان ـ على امتداد مـساحاته المتـرامية ـ بكم هائـل من آلات التنغيم والموسيقى التي تختلف حسب اختلاف البيئـة والقبائل التي تتنوع لهجاتها ولغاتها. وتنمُّ كل آلة من تلك الآلات عن «الهـيكل العـام للنظام النغمي المسـتخـدم» لدى كل قبيلة من قبائل البلاد.(1)

يمكن تقسيم الآلات الموسيقية الشائعـة في السودان الى قسمين رئيسيين: فهناك الآلات الحديثة الشائعة في ضروب الغناء المعاصر، وهناك الآلات التقليدية الموجودة لدى القبائل في مناطقهـا. وربما كان المعيار المستخدم في تحـديد الحداثة والتقليدية مرتبط اسـاساً بمدى إنتشار آلات بعـينها على صعيـد قومي يشمل مخـتلف أرجاء البلاد، وعلى مسـتوى الاجهزة المختصـة بتقديم المادة الموسيقيـة والغنائية من فرق موسيقية، وإذاعة، وتلفزيون، وتسجيلات صوتية. وقد وردت الإشارة غير مرة الى أن ثمة اضطراباً كبيراً في المصطلح والألفاظ الخاصة في التناول العملي للخصائص الأنثروبولوجية للشخصية السودانية وحضـارتها.

لا بد، في البداية، من الإشـارة الى أن الشكل الحالي للفرقـة الموسيقيـة الغنائية السودانيـة إنما هو شكل إبتكرته الإذاعة ورعـته وطورته. وبدأ من عدد ضـئيل، ثم

---

(1) عبـد الله محـمد وعلي الضـو: الآلات الموسيـقية فـي السودان، معـهد الدراسـات الإفريقـية والآسيـوية، جامـعة الخرطوم ومـركز دراسة الفـولكلور التابع لوزارة الثـقافـة والإعلام، الطابعون معامل التصوير الملون السودانية، ط 1، الخرطوم، 1985.

صـير الى تم التـوسع فيـه، مع الجرأة والإقـدام على إدخال آلات أجنبـية جـديدة. ويطلق على هذا الشكل في النقـد الصحافي العـام، وفي أدبيات الحـديث في أماكن تجمعات الفن والفنانين «أوركسترا».

ولا يغيب عن المتـأمل أن يلحظ أن الأساليب التي تعـزف بها آلات الموسـيقى في السودان تكون في مجملها ما يمكن أن يعتبـر «موسيقى سودانية» تنتمي الى القطر المعروف بهذا الاسم، وتعمره الشعوب المتحدة في إطاره. والموسيقى السودانية التي تنتجهـا الفرق الموسيقـية في مختلف أرجاء البـلاد تنم عن تمازج فريد بين مكونات غالبـيتها وافدة بـالنسبة الى الثقـافية النغمـية السائدة أصلاً هناك. ذلك أن جـميع الآلات التي تستخدمها الفرقة الموسيقية السودانية أجنبية أصلاً. ومع أن التطلع الى موسيقى الغرب والشرق يتنازع أذهان الموسيقيين السودانيين، إلا أن ذلك لا يتم من خلال تنازع عنيف أو انصياع ذليل. فـمع ذلك التلاقح كله أمكن للإنسان السوداني إبتداع أسلوب خاص به في التطريب والعزف والأداء الغنائي، جعل الغناء السوداني متميزاً بالنسـبة الى عشاقه، ثراً بالإتجاهات والفلسفات، تتعدد فـيه إتجاهات التفرد والجرأة على التطوير والإستنباط والأستلهام.

ولا شك في أن طريقة العزف على مختلف الآلات الموسيقـية كان لها تأثير كبير في صنع الإطار العـام للغناء السـوداني، وتحـديد خـصـائص الطابع الغـالب على الموسيقى والغناء في السودان. وسيرد ذلك بشيء من التفصيل في كلمة لاحقة عن كل من الآلات الرئيسية التي تـقوم بدور في الفرقة الموسيقيـة السودانية، ويساهم بعضها في تحديد الإتجاهات التي يسلكها المؤلفون الموسيقيون من ملحنين ومؤلفي مـقطوعات مـوسيـقيـة. وهو ما يسـهم، في تداخل مـعقـد، في بلورة طابع الغناء السوداني، وغرس بذور التطور والتفاعل داخله.

□□□

العـــود
وعازفوه البارعون

«برعي (محمد دفع الله)... العود في يده ليس آلة. العود عند برعي إنسان يعشقه. تحس أن للرجل علاقة مع ابن مدلل، هو العود. علاقة مع معشوقة هي العود. وعزف برعي عزف منفرد لا يطاول سماءه أحد. عود برعي عود سوداني. مثل اللون السوداني،ومثل العيون العسلية على وجوهنا جميعاً. إن تفرّد برعي بأمر من أمور الموسيقى، فلأن الطبيعة منحته السر أن يعزف هذا اللون السوداني، وهذه السمة التي لا نستطيع لها تفسيراً إلا أن نقول إنها شيء سوداني. وحين أذاع برعي في الناس معزوفة «لحن الحرية» عرفنا، من بعد، أنه أعلن مولد الموسيقى الآلية، وأعلن مولد المعزوفة السودانية المؤلفة بعد المارش الشعبي(...) أغنية برعي في الأساس جيدة السبك والصوغ، وهي بلا أدنى ريب «الأغنية السودانية» (...) مقدمة أغنية برعي سودانية وليست مقدمة هجيناً. هي إثبات لحق العود الشرعي في أن يكون سيد الأوركسترا وقائدها».

علي المك: عبد العزيز أبو داود

دار جامعة الخرطوم للنشر، مطبعة جامعة الخرطوم

يعد العود الآلة الاساسية في فرق الموسـيقى الوترية الحديثة في السودان. وقد كان اعتماد دَوْزَنته على السلم الخماسي إيذاناً بعصرنة الموسيقى السائدة في البلاد حاليا. وكان يمثل وحده فـرقة موسيقية كاملة رفقة المطرب بُعَـيْد إفتتاح دار الاذاعة السودانية في عام 1940 (1). ولم تكن الفرقة الموسيقية بشكلها التقليدي قد ظهرت آنذاك.

غير ان ذلك لا يعني أن العـود دخل السودان العام 1940، فقد عـزف عليه قبل ذلك بفترة طويلـة فنان الشعب المرحوم خليل افندي فرح حـتى وفاته العام 1932. إلا انه لم يكن أول من إقتنى عـوداً في العاصمة السودانيـة، وإن كان أول سوداني إبتكر ألحانا سودانية معتمداً في التـأليف على عزف العود. وكان خليل فرح صديقا لأحد أول الذين عرفوا بالمهارة في عزف العود، وهو السيد عبدالقادر سليمان شقيق المطرب الراحل حسن سليمان «الهاوي». وليس من سبيل للقطع بمن كان منهما أول من إمتلك عوداً في السودان.

ومما روى المطرب السـوداني الكبـيـر حسن مـحـمد عطيـة، وكـان أول مطرب سوداني يغني ويعزف بنفسه على العود لدى إفتـتاح الإذاعة، زن عبدالقادر سليمان هو الذي كان يملك العود، وكان خليل فـرح يزوره في داره حيث يغنيان ويمارسان العزف معاً (2). وقال حسن عطية إن خليل تعلم العـود أثناء فترة مرضه الأولى، إذ ذهب إلى شمال الوادي، العام 1927، لتلقي العلاج (3).

والواقع أن عبـد القادر سليمان ـ على الـرغم من سبقه الى عـزف العود مطالع القرن العشرين ـ قد لا يكون أول من أدخل العود الى البلاد، لكنه ربما كان أول من وقّع على أوتاره نغمـاتٍ سودانيةً على الضـرب الخماسي الغالب على السـماع في معظم أرجاء البـلاد. يقول ابنه جوهر عبد القادر: كـان الغناء السوداني، على ضآلة عـدد المشتـغلين به، يُعـزف على النهج المصـري، والدليل على ذلك اللحن الشـرقي

لأغنية الفنان خليل فرح «الشرف الباذخ». وقد فهمت من الوالد أن خليل اتصل قبل أن يتعارفا بمصريين كانوا في السودان، وهم الذين عزفوا له أغنية «الشرف الباذخ» على المقامات الشرقية. وقد تم التعارف بين والدي وخليل فرح بعد انتقال خليل من أم درمان الى الخرطوم. بدأ اهتمام والدي بالموسيقى بعد تلقيه آلة ماندولين، هدية من صديق أثيوبي. واستطاع أن يتقن عزف الماندولين في فترة وجيزة، وعزف عليه أغنيات خليل فرح التي كان يسمعها في المجالس الخاصة. ولما بلغ ذلك خليل سعى - من جهته - الى التعرف اليه، وبدأ التعاون بينهما بعد ذلك. وكان من أول المسامرات بينهما أن يستمع خليل الى عزف والدي لأغنية «الرشف الباذخ» ولكن على طريقة النغم السوداني، على المندولين والعود. وهذا اللحن هو ما أخذه الفنان عثمان مصطفى من عمي الفنان الراحل حسن سليمان (الهاوي) (4).

ومن الأصدقاء الذين كانت تعمر بهم مجالس عبد القادر سليمان: أحمد خليل، والرائد محمد تميم الدار، وخليل بني. كان هؤلاء جميعاً يعزفون الأغنيات السودانية القديمة، على المقامات الشرقية، على آلة العود.

وبعد أن إلتمس عبد القادر سليمان في نفسه قدرة طيبة على عزف العود، كلف أحد المسافرين بأن يشتري له عوداً من مصر، وهو الذي أتاح له التدرب جيداً على عزف أغنيات خليل أفندي فرح، على المقامات الخماسية السائدة في البلاد. وكان المكان المفضل لجلساتهم الليلية الفضاء الواقع بين (قرية) برّي والخرطوم- المنطقة التي يحتلها حالياً مقر سلاح الخدمة، التابع للقوات المسلحة.

غير أن عبد القادر سليمان لم يعمر طويلاً في ساحات الغناء والموسيقى، إذ إعتزل هذه الهواية بعد زواجه مباشرة. ويقول ابنه جوهر: «إن المطرب والعازف كان يعتبر «صائعاً» بمعايير ذلك العهد، ولم يكن ذلك يليق بالوالد مطلقاً ، لأنه على الأقل من خريجي كلية غردون التذكارية» (5).

وتتضارب الروايات حول تاريخ دخول العود الى السودان. غير أن الرواية الأكثر شيوعاً وتداولاً تذهب الى أن ضابطا سودانيا في الجيش المصري، يدعى تميم، جاء بالعود ضمن متاعه، عند عودته الى البلاد في صفوف قوات لورد كتشنر اوف خرطوم التي كُلفت إعادة استعمار السودان، بعدما حررته قوات الامام محمد احمد المهدي.

وتفيد رواية أخرى بأن أول من ادخل العود، ضابط من أبناء الشام وفد الى البلاد ضمن قوات كتشنر (6). غير ان الارجح ان موسيقيين آخرين سبقوا المطرب حسن عطية في تعلم العود. فقد كان خليل فرح يطرب لعزف الموسيقار الراحل اسماعيل عبدالمعين. ويقول عبدالمعين إنه كان يعزف العود مرافقاً للمطرب العظيم الحاج محمد احمد سرور الذي كان أول مطرب صدح امام مايكروفون الاذاعة غداة افتتاحها (7). ويعني ذلك أن سرور هو أول مطرب حديث غنى في الإذاعة، لكن حسن عطية هو أول مطرب حديث غني وعزف العود بنفسه أمام ميكروفون الإذاعة.

ذكر الاستاذ عبدالمعين انه سمع العود وشاهده للمرة الاولى العام 1932 في الخرطوم لدى مواطن مصري يسمى أحمد خليل، كان يعمل موظفاً في مصلحة البريد السودانية، «وهو (الذي) علّم خليل فرح، وعبدالله حسني، وعبدالقادر سليمان. سمعته وعمري 18 سنة فقلت لابن خالتي اريد عوداً، وبعد ايام جاءني بعود من (محل) جميل جورج في مصر موضوع داخل سلة (مصنوعة) من جريد النخل» (8).

ويعتقد المطرب عبدالكريم الكابلي ان خليل فرح ربما اخذ صنعة الموسيقى من العود الذي رآه عند ضابط سوداني يدعى «تميم الدار» طبقا لرواية الكابلي (9). لكنه ربما كان قد رآه أيضا لدى جوقة منشدي الطريقة الصوفية الاحمدية الذين كانوا يستقدمون من مصر لإحياء ليالي المولد النبوي الشريف في الخرطوم. وكانوا

يمدحون النبي صلـى الله عليه وسلم، وينشدون الاغنيـات الدينية ليـلاً في الميادين العامــة، ويغنون بالعود في أمـاكن اقامــتهم في اوقـاتهم الخاصة. ويجـزم الكاتب الكبـير حـسن نجـيلة بأن خليل أفندي فـرح «هو أول سوداني يـتقن العـزف على العــود»، ويشـيـر الى أنه درس العـزف على يد المـنشـدين المصـريين اللذين كـان يستـقدمـهما أتبـاع السيـد أحمد بن ادريس لاحـييـاء ذكراه في حي الموردة (10). ويقـول المطرب السودانـي عبـدالقادر سـالم ان خليل فـرح كـان حقـا اول مطرب سوداني أدخل العود في الغناء السوداني (11).

ويقول الفنان حسن عطيـة إنه أخذ العود عن عبد القادر سليـمان (شقيق الفنان حسن سليـمان الهـاوي). ووصفه بأنــه - أي عبد القـادر سليمـان - أول سوداني يعزف العود على الطريقة الخماسـية السودانية. وهو قول منطقي، لأن معظم الذين تعلموا العـود في البداية - على قلتهم - تعلموه على الأنغـام الشرقية المصـرية، كما سيرد لاحقاً. ويضيف: لم يكن عبد القادر سليمان وحده العازف في البلاد. فقد كان هناك أحمد خليل وهو من المولّدين في الخرطوم، وفي أم درمان الصاغ تميمي الذي كانت رتبته عندمـا أحيل على التقاعد بكباشي. وكان ويـليام جاد الله طانيوس وهو موظف بـريد، لكنه اشتــهر ايضـاً بالبراعـة في الصيد حـتى أن حكومـة السودان انتـدبته لمرافـقة الملك ادوارد الثـامن (الذي تنازل عن العـرش ليبـقى مع المرأة التي أحبــها) أثناء رحلة صـيد قام بهـا في السودان، كـان طانيوس يعـزف العود لأهله الشوام واليـونانيين واليهود فــي الخرطوم على الطريقة الشــرقية ايضــاً. وأضاف الفنان حسن عطية ان أشهر أفراد الرعيل الاول من عازفي العود خارج العاصمة هو جوزيف كيلزي، وهو تاجر سوري في مدينة واد مدني ثاني أكبر مدن البلاد. وكان يعزف أيضاً على الطريقة الشرقية (12).

ويقر عبدالمعين بأنه بدأ تعلم العود على أنغام شرقـية.. «حاجات مصرية ما كان لي بها عـهد، مثل وصلك ياحلوة إمتى يكون، وهي مـقام بياتي، وعطشان يـاصبايا

لسـيـد درويش». وظاهرة تعلـم العـزف على العـود لدى الرعـيل الاول بالالحـان الشرقـية امر ملفت. وقـد تتكرر الاشارة اليه في غيـر هذا المكان. ولم يكن ذلك عن استخفاف بالنغم السوداني أياً كان مقـامه الموسيقي. ولكن الرواية التالية تمثل خير تفسير. فقد ذكر الموسيقـار عبدالمعين انه زار المرحوم خليل فرح في سرير مرضه الأخير في مـستشفى النهر في الخرطوم، «قـال ليْ ما تستعمل الأنغـام السودانية، لأنهـا شوية لا تـؤدي مطالب الإفصـاح عن المشـاعـر، لا بد أن تتعـلم في مصـر. واعترضت على أن أسيب غنانا الحنين لأقول ياليل ياعين. فقال ليْ ما حتقدر تقولها لأنك ما مُتْربي في بيئتها، لكن ضروري تتعلم القواعد الموسيقية».

وقال السـيد كمـال متى (مِشْـمِشْ)، وهو محاسب مـصري استـوطن السودان خلال النصف الاول من القرن الحالي، إنه عقد دروسـاً بالأجر للمطرب الكبير أحمد المصطفى في أخريات الثلاثين في الخرطوم كانت تقوم على تـعليمه عزف موسيقى أغنيات الموسيقار الراحل محمد عبدالوهاب. وقد كان أحمد نفسه راغباً في ذلك. غير أنه سرعـان ما طلب من مـعلمه أن يعلمـه عزف أغنيـة الفنان خليل فـرح «عزة في هواك» (13).

ومع ان الرواية الأرجح تذهب الى أن العود جُلب الى السودان من مصر، او ربما سورية، «لكن السودانيين لم يتأثروا كثيرا بالمدرسـة الشرقية (المصرية اساسا) في عزف العود، وانما تبنوا اسلوب العزف على الطمبور في نهجهم الموسيقي» (14).

بعد ذلـك عكف الرعيل الاول من المغنين والموسـيقـيين على اقتناء العـود وتعلم العزف عليـه. وكغيـره من السلع الموجودة في اسـواق السودان ارتفع سعـر العود ارتفاعـاً مطرداً. فقد دفع المطرب السـوداني الكبير عثـمان حسين 72 جنيـهاً أوائل العام 1940 نظيـر تعلم العود. وبلغت قيـمة أول عود اشتـراه بعد ذلك بقليل 150 قرشاً سـودانياً (15). وبلغ سعر العـود في سوق شارع الجمـهورية في الخرطوم

صيف العام 1977 نحو 150 جنيهـا سودانيا، ارتفع العام 1990 الى نحو 1500 جنيه. وفاق 7 آلاف جنيه مطلع العام 1992.

ويقول الكابلي إن الدوزنة السائدة حالياً للعود في السودان حديثة نسبيا، وذكر أن عازف العود المخضرم علي مكي أبلغه بأنه وزملاءه الموسيقيين السودانيين كانوا في الاربعينات والخمـسينات يحملون دوماً في جيوبهم أوتاراً إضـافية «لأن دوزنة العود كانت تـتغير حسب صـوت المغني الذي كانوا يرافقونه بـالعزف (...) وكانوا أكثر ما يقطعون أوتارهم عندما يعزفون رفقة المطرب الراحل إبراهيم الكاشف» الذي حباه الله صوتاً فريداً لا تحدُّ إنطلاقته حدود (16).

ويضيف الكابلي، الذي التزم رفقة العود في حـفلاته العامة والجلسات الخاصة، أنه ظل يتبع قواعد الدوزنـة التقليدية المتعارفة في السودان منذ بـداية حياته الفنية، ولحّن كـثيراً مـن أغنياته المبكرة بهـذا الاسلوب، حتى بدر له الـعام 1963ـ1964، أثناء عكوفه على تلـحين قصيدة «إني أعـتذر» التي نظمهـا الشاعر الحـسين الحسن (17) «ان الأساتذة المبدعين الذين سبقوني كانوا يدوزنون العود على آلة ثابتة وهي الأكورديون. غير أني شعرت بأني محتاج الى صوت أشد غلظة. فبدأت أدوزن الوتر الخامس الذي يدوزن تقـليدياً على الصوت صـول (صوت الوتر الثـاني من اسفل) وكان يقـال لهذه الدوزنة التقليـدية «صول على صول»، دوزنْتُـه بدرجة منخفـضة هَبَطَتْ به إلى الصوت «فـا»، مع ذلك شعرت بأني أريد صـوتاً أشد غلظة، وواصلت البـحث حتى لقـيـته في الصـوت «مي». وكـان وقع ذلك غريـباً على آذان إخـوتنا الموسيقيين. وكان أول من أخذ مني تلك الدوزنة الموسيقار بشير عباس، وسرعان ما انتـشر الاسلوب الجـديد إلا عند قلة من أسـاتذتي كالمطـربين حسن عطيـة وأحمـد المصطفى» (18).

ومن عجب أن ترجمـة خليل فرح التي كتبـها المرحوم البروفيـسور على الملك في تحقـيقه ديوان الخليل لم تشـر من قريب أو بعـيد الى قصـة الخليل مع العود. ولا

ندري السبب الذي أدى الى تأخر دخول العود الى السودان على الرغم من أنه غاية في القدم. إذ تشير دراسات تاريخيــة الى أن العود ذا الرقبة الطويلة ظهر أول الامر في سورية القديمة خلال الفترة 2370 ـ 2110 ق.م. وظهر بعد ذلك بنحو الف عام في منطقة شرقي البحر الابيض المتوسط، وبلاد ما بين النهرين. بل وغدا شائعا في مصــر عقب خضوعــها للهكسوس خــلال الفترة 1680 ـ 1580 ق.م. كمــا أن ثمة دلائل تاريخية على أن الفراعنة إستخدموا عــودا ذا رقبة قصيرة قبل كل الحضارات الاخرى في نحو العام 1300 ق.م.

ولا ندري أيضا لماذا تمكن الطمبور (الربابة) من الإبحــار عكس مجرى نهر النيل ليصل الى الســودان إذا صحت النظرية التي تفــترض أنه دخل السودان قــادماً من مصــر. وكان العود أحــد الآلات الاساسيــة في أوروبا منذ العصــور الوسطى حتى القرن الثــامن عشــر. ويرجح أن العرب نقلوه من الأندلس إلى أوروبا إبان حــكمهم الأندلس (711 ـ1492م). ويعتقد أنهم أدخلوه صقلية في القرن الثامن الميلادي.

ويوجــد عدد كــبــير من الــنجارين الماهــرين في صنع الاعواد فــي معظم مــدن السودان ولكن الموســيقيين المحترفين وهواة المــوسيقى يجلبون أعــوادهم من مصر وسورية والعراق. وكنت عرفت في مطلع الثمانينات صانع اعواد سودانياً ماهراً في مديــنة جدة، في المملكة العــربية الســعودية كــان يزوره المطرب الســعودي عــبادي الجواهر والمطرب السوداني عادل الصديق وكلاهما من عازفي العود الذين بلغوا في البراعة في ضربه شأواً بعيداً.

يقول يــوسف الشيخ، وهو اول عــازف عود تعــينه الاذاعة رســمياً للــعزف في استــديوها الوحيد العــام 1946، انه رأى العود للمرة الاولــى في اوائل الاربعينات لدى السيد محمد تميم، وهو ضابط سوداني متقاعد كان يعمل في الجيش المصري، وكان يعزف الموسيــقى الشرقية فقط على رغم انه سوداني صــميم، ومنزل اسرته

بجوار منزل الشـاعر والمسرحي الراحل خـالد عبدالرحـمن ابوالروس في مدينة ام درمان. وقال يوسف الشـيخ الذي كان يعمل حائكاً لثـياب الاستعراضـات في مقر الفرقة القومـية للفنون الشعبية في ام درمان إنه اضحى يجـيد العزف بحلول العام 1943، والتـحق بالاذاعة العـام 1945 إثر طلب من الفنانة الراحلة فـاطمة الحـاج. وذكر انه طلب من نائب المدير السابق الاستاذ حسين طه زكي ان يلتمس من المستر فنش دوسون اول مدير بريطاني للاذاعة السودانيـة ان يعينه وزملاءه الهواة بأجر ثابت. فوافق دوسـون على تعيين الفرقة الموسـيقية في مقـابل منح كل من افرادها راتباً شهرياً يبلغ ستة جنيهات سودانية اعتباراً من العام 1946.

وأضاف انه رافق الفنان الكبير الراحل عبدالكريم كـرومة بالعزف، وكان رفيقاه مع كرومة عازفيْ الكمان بدر التهامي والـسر عبدالله. وقال يوسف الشيخ إنه قرر العام 1951 ان يهجر العود ليتعلم عـزف الكمان «بعدما كثرت الاعواد والعوادون» على حد تعبيره [19].

والتحق عازف العود الملحن المعروف علي مكي بالاذاعة العام 1946 ايضاً. وقال علي مكي، الذي ولد في ام درمـان العام 1926، إنه رأى العود للمـرة الاولى العام 1939، في منزل السيـد يوسف تميم [20] الذي كان ضـابطاً في الجيـش المصري المرابط في السودان. غير ان يوسف تميم رفض ان يعلمه العزف على العود. ويعتقد علي مكي ان العود دخل السودان عام 1925/1926، ويسـتشهد لذلك بأن المطرب سرور غنى بمصاحبة العود قبيل افتتاح الاذاعة بزمن طويل [21].

لكنه تعلم واتقن العزف تماماً بحلول عام 1940، «بدأ عبـدالحميد احمد الحاج - نجار معروف - يصنع الاعواد، وقد اتفقت مع صـديقي المرحوم الاستاذ محمد توم التيجـاني (وزير التعليم السابق) على ان نتشـارك ثمن العود الذي كان آنذاك 150 قرشاً. واشتريناه، لكن محمد توم لم يتعلم، ولم ينقطع للتمرين مثلي. وقد ساعدني

كثيراً جارنا مصطفى شيخ سيد الذي كان يملك عوداً». وكان عبد الحميد أحمد الحاج نفسه يعلِّم عزف العود (22)، غير أنه لم يشتهر بين الناس عازفاً أو مؤلفاً.

ولا شك في ان انتشار العود في اوساط المجتمع العاصمي ادى الى ظهور عدد كبير من المطربين الشبان الذين هجر كثيرون منهم الغناء كلية بعدما تبدلت احوالهم، وتغيرت ظروفهم. وقد كان علي مكي يصاحب العزف المطربين الراحلين مدني صالح، وصلاح محمد عيسى، ويوسف طه، وسيدأحمد محمد (كان يقلد ابراهيم الكاشف)، وعبدالله الشيخ وهو من مطربي الخرطوم بحري.

وقد ألّف الموسيقار علي مكي اكثر من مائتي لحن ومقطوعة موسيقية، اشهرها: أغنيات «الكأس»، و«ليالي الأنس» للمطرب صلاح محمد عيسى، «الملاك» لعبد المنعم حسيب، «الاسمر مالو» لاحمد الجابري، «ساحر الجزيرة» و«ياليل طول ياليل» و«ياليلي» و«الناس بتلوم» و«انت حبيبي» للفنان الخير عثمان، «الساعة» لعلي ابراهيم، نشيد «وحياة اشراقك ياثورة» للثنائي الوطني، نشيد «الشعب يبني والامة تبنيها شعوبها» وخمسة أناشيد لابوعبيدة حسن، نشيد «الاستقلال» لادريس ابراهيم، وأغنيات وأناشيد أداها المطربون محجوب عثمان، وعبدالدافع عثمان، والمجموعة، ومحمد ميرغني، وخوجلي عثمان، ورمضان زايد، وثنائي العاصمة.

وتضم مكتبة الاذاعة تسجيلاً لـ 22 مقطوعة موسيقية من تأليفه هي: آم درمان، ولدي، القافلة، ليالي الجزيرة، محنّة، الفجر، حنان، سحر الصباح، صباح، نسمات الصباح، فرحة الشباب، ذكرى، أحلام، تقاسيم، أفراح الشباب، تسابيح، بهجة، صحوة، وداع، اليتيمة، هدير، فرحة.

ولحّن علي مكي مجموعة من الأغنيات الدينية التي آدتها المجموعات الغنائية التي كان يتولى بنفسه تكوينها وضمان تجانس أدائها. ومن أغنياته الدينية: «النبي المعصوم» و«هو نورورحمة سناء» و«شفيع المسلمين» و«ياكتاباً» و«تحية الزي الإسلامي».

ومن سبقـوا علي مكي ويوسف الشيخ في مزاولة العزف في الحـفلات: حسن عمر سوميت، وعبداللطيف خميس، وكانا من اول العازفين مع الفنان الراحل ابراهيم الكاشف. ومنهم أيضاً العازف الراحل فرح ابراهيم الشهير بفرح جيش الذي تحتفظ الإذاعة بنماذج من عزفه رفقة فنانين كبار.

ومع ان اسلوب العزف على العود في السودان شبيه بالضرب على الطمبور كما تقدم، الا ان كـلاً من كبـار العوادين طور لنفـسه اسلوباً خـاصاً به، ينم عـن عمق تذوقـه لموسيـقاه. ولا شك ان اسلوب العـواد الماهر برعي مـحمـد دفع الله يتفـرد بمتابعته الـدقيقة للمسار الميلودي، والارتجـال غير المتوقع. ويتسم ايضاً بخـفة غير عادية في حركة العفق، وضرب الاوتار.

كمـا ان عزف العـواد الماهر بشير عـباس يتـسم بمذاق خاص يستطـيع السامع تمييزه من دون كثير عناء. ومثل ذلك يقال عن عـزف العواديْن بشير عمر (الشباب) ومحمد احمد داكو اللذين لا يمكـن السامع ان يخطئ وقع اناملهما في معظم اغنيات العصـر الذهبي للاغنيـة السودانيـة. ويلاحظ تفرد اسلوب وانامل العـازف الراحل بشير عـمر (الشباب) في معظم اغنيات الفنـان الكبير سيد خليفـة المسجلة للاذاعة السودانيـة، خصوصـاً اغنيات «ياسلام.. جـميل بسام»، و«ربيع الحب»، و«بسـمة الانظار».

ومن عازفي العـود الذين كان لهم الفـضل في ارساء دعـائم الاغنية السـودانية المعاصرة، ولا ينبغي ان يغمطوا حقهـم في ان تذكر اسماؤهم: المرحوم حمزة خلف، والفنان الكبير احمد المصطفى (فقد بدأ حياته الفنية عازفاً للعود في الاذاعة)، ويحي زهر باشـا، والمحاسب كمـال متى الشـهيـر بـ «مِشْـمِشْ» (الذي علم الفنان احـمد المصطفى العزف على العود كما تقدم، ويقيم في لندن).

وتبنى عوادون مجددون محدثون اسـاليب تمزج بين النهج الطمبوري التقليدي، واساليب العزف الشرقي، في اطار القواعد الموسيقية الغربية المعروفة. إذ يقر محمد

الامين، وأحمد الجابري، والعاقب محمد حسن، صراحة بتأثير موسيقى الفنان الراحل محمد عبدالوهاب في تكوينهم الوجداني الموسيقي.

مدرسة العود السودانية
برعي محمد دفع الله

كان الموسيقار برعي محمد دفع الله من اول السودانيين الذين طلبوا الموسيقى في معاهدها خارج البلاد. وكان عاقداً العزم منذ ان رأى العود للمرة الاولى في حياته على ان يتعلمه ليصل فيه الى مستوى المهارة الذي بهره لدى العازف الراحل حسن عمر سوميت. وعندما اتقن العزف انبجس ينبوع الالحان الكامن في دخيلته فأهدى بني وطنه اكثر من مائة أغنية، و75 مقطوعة موسيقية، تعتبر من الدعامات الاساسية لشخصية الاغنية والموسيقى السودانية الحديثة.

وبنى لنفسه مجداً تجسده عبقريته في التأليف التي تتسم بعدم التزيد والتطويل، ومحاولة تصوير المعاني اللفظية موسيقياً، وبناء حوار بسيط داخل القالب الموسيقي، تطوّر لاحقاً الى حوارات عدة داخل الاغنية الواحدة او المقطوعة الواحدة. حتى صار تفسيره لمدلول النغمة، ومسالك النغم التي ينحدر ويصعد بها، معباراً عاماً لمستوى الذوق والتذوق الموسيقيين لدى السواد الأعظم من السودانيين.

ولد الاستاذ برعي في أم درمان العام 1929. وكانت لجده خلوة دينية تقام فيها ليالي المديح النبوي والاذكار الصوفية. وهو يقر بأن ألحان الغناء الديني كانت اللبنة الاولى في تكوينه الموسيقي. غير انه يعتقد أيضاً ان السودانيين يولدون مفطورين على الانغام، «فقد كنا في صغرنا نغني للمطر. ونناجي الطيور، ونردد الالغاز، وألعاب الصغار بميلوديات جماعية بسيطة يسهل ايداعها في الوجدان لتبقى على مر السنين». هكذا توفرت لبرعي العوامل الفنية التي كمنت في اعماقه منذ صغره، فترجمتها موهبته الى تصورات وخيالات جديدة لم يكن لها وجود في التراث الغنائي السوداني.

بعد ان تقدم في الدراسة أخذ يتسلل ليلاً ليرتاد حفلات الافراح في حي الموردة الذي شب فيه، وما جاوره من احياء. في تلك الحفلات استمع برعي الى اشهر مطربين في الحي: طه جفون وعطا كوكو. ولعل القراء يدركون ان الاخير كوّن مع زميله محمود عبدالكريم ثنائي «اولاد الموردة» الذي ساهم مساهمة فاعلة وحقيقية في الاغنية السودانية الحديثة، ولا تزال اغنياتهما تحتل مكانة في غناء مطربي اليوم.

ولو أنصفا فسيذكر لهما، من دون شك، دورهما في الانتقال بموسيقى الاغنية الحقيبية من الطور الكلاسيكي الذي لازم نشأتها، يوم كانت تعتمد على الكلمة ووقعها، الى المرحلة التي افضت مباشرة الى مولد الاغنية الحديثة التي لازمتها الاستعانة بالآلات الموسيقية. ولولا افتقار جيلهما الى حذق الآلات الموسيقية لكتب له فضل ابتكار الاغنية ذات الميلودية المستقلة والمتنوعة، لكنهما أتيا بشئ يدنو منها، وربما لهذا يمكن كل مطرب حديث ذي تأمل وتدبر ان يستنبط الميلودية الكامنة في اغنياتهما، ويظل وفياً للخط اللحني الاساسي.

وشاهد برعي في تلك الحفلات سيديْ الطرب - بلا منازع في ذلك الزمان -عبدالكريم عبدالله كرومة والحاج محمد احمد سرور. وسريعاً كان يحفظ الاغنيات التي يسمعها، وكان يتغنى بها مع أنداده في الموردة. وكثير منَ السودانيين لا يعرفون أن برعي بدأ حياته الفنية مغنياً. وهو مطرب سوداني معتمد لدى القسم العربي في هيئة الاذاعة البريطانية. وله في مكتبتها تسجيلات لأغنيات بصوته، وهي حقاً ثروة نادرة تمثل إضافة مهمة إلى التاريخ الوجداني للأمة السودانية.

لم تكن الخرطوم وحدها المدينة التي عرفت العود في ذلك الزمان الباكر من فجر الثقافة الحديثة في البلاد. ففي حي الموردة نفسه كان يقيم أشهر وأبرع عازف عود عرفته أم درمان: حسن عمر سوميت الذي كان له فضل المشاركة في أول فرقة

موسيقية حديثة عرفها السودان، وكان المطرب الراحل ابراهيم الكاشف وراء تجميع أفـرادها وإصطحابه لـهم إلى دار الإذاعة السـودانيـة ليتـحدد الـطابع الموسيـقي الأساسي للغناء الحـديث المعاصر في البـلاد. وكانت للكاشف نفسه ورشـة نجارة حديثة في الموردة.

ومن أسف أن حي الموردة لم يلق من التكـريم الثقـافي حظاً يليق بما أنجبـه من عبقريات ثقافـية سودانية. فقد ولد ونشأ فيه الشاعـر عبدالرحمن شوقي الذي لقب «شوقي السـودان»، وهو شاعر معظم أغنيـات مطربيْ حي الموردة الشقيـقين التوم وإبراهيم عبدالجليل. وقد هاجر الأول الى مصر، فكان منذ فـترة مبكرة ملاذاً دفيئاً للرعيل الاول من الدارسين، خصوصاً الموسيقـار إسماعيل عبدالمعين، والمطرب سيد خليفـة. واشهـر اغنياته هي «آمنة»، وقـد لحنها وأداها ابراهيم عبـدالجليل، ورددها لاحقاً المطرب حمد الريح.

ونشأ في ربوع هذا الحي العريق شاعر المؤتمر علي نور، وخلف الله بابكر الذي كان يمهر قصائده في مجلة الفجر بـ «خلف»، وأبرز أدباء السودان المرحوم معاوية محمد نور منصور، والـشاعر الصاغ محمود أبو بكر حسن صاحـب نشيد الشعور الوطني السوداني «صه ياكنار»، وقد كان فناناً بقـصائده، ومهارته في عزف العود والكمان، وصوته النـدي وهو يترنم بأشعاره. ومن أبناء هذا الحي العـريق الشاعر المؤرخ مبارك المغربي، وآخرون.

الأرجح ان كثيرين في العاصمة بمدنهـا الثلاث إقتنوا العود في تلك الفترة المبكرة التي بدأ برعي دفع الله يهتم فيها بتعلم عزفه. غير ان ذلك لم يكن امراً شائعاً كما هي الحال اليـوم. يقول المحاسب كمـال متّى «مشمش» الذي تعلم ثلاثة من افـراد الرعيل الاول من عازفي العـود في البلاد على يديه، وهم: المطربان احـمد المصطفى وعثـمان حسين والعازف يحي زهر باشا، انه هاجر الى السودان من مصر العام 1938، وبعد

مكوث عامين في مدينة كوستي انتقل الى الخرطوم. وعندما عرفه مجتمع الخرطوم عازفاً لم يكن هناك عوادون بارزون سوى المطرب حسن عطية وعبدالقادر سليمان[23]. ولكن العود كان - في ما يبدو - سلعة تجارية رائجة لان الخرطوم عرفت على الاقل محلين تجاريين كانا يعنيان باستيراد الاعواد واوتارها، وهما محل ميرزا الشهير، ومحل آخر كان قريباً من مكاتب شركة الطيران البريطانية.

بيد ان ام درمان ايضاً عرفت الاعواد وورش النجارة التي تخصصت في انتاجها واصلاحها. وكانت قمة أمل برعي ان يصل الى ما بلغه حسن عمر سوميت في العزف على العود. وتهيأت له الفرصة المرجوة عندما اشترى خاله الذي كان يعمل في دولة الامارات العربية المتحدة (حين تحدث إليّ الموسيقار برعي) عوداً ليتعلم العزف هو نفسه. ويقول برعي انه مدين لتشجيع خاله بكثير مما اصاب من كسب في هذا المجال.

وعندما قوي ساعده اكتشف ان صديقه احمد شيخ ادريس، وهو من ابناء جزيرة توتي، حسن الصوت فاضحت مشكلة التمرين والتدرب امراً ميسوراً. غير ان ضربة الحظ واتته عندما استنجد به المطرب الراحل ابراهيم الكاشف ليحل محل عازفه الاساسي عثمان عوض الله في حفلة ارتبط مسبقاً على احيائها.

كانت ضربة حظ، لان استنجاد الكاشف به يعد اعترافاً بموهبته ومهارته من مطرب كان ملء السمع والبصر، بل موسيقي مجدد. وهي ضربة حظ أيضاً لانها اتاحت لبرعي التعرف الى مثله الاعلى في الموسيقى السودانية: حسن عمر سوميت. وتعرف الى بقية افراد الفرقة المبكرة: عوض فضل الله، وحسن حجازي، وفخري اسماعيل، وأونسة أرباب، وعزالدين علي حامد.

وتوطدت صلته خاصة مع العازف أونسة أرباب، واضحى عازفاً ثابتاً في الفرق التي كانت ترافق المطربين عبدالحميد يوسف، والتاج مصطفى، وحسن سليمان

(الهاوي)، وعائشة الفلاتية، في الحفلات التي كانت تقيمها الاذاعة في مبناها القديم ابان الخمسينات (24).

يقول الموسيقــار السوداني محمد عبدالله مــحمدية انه برعي دفع الله يأتي ـ في تقديره ـ في المرتبة الثانية بعد الملحن الموهوب عـبدالكريم كرومة، «من ناحية غزارة الألحان، والتـوفيق فـيها لتكـون مقبـولة ومحـبوبة لدى السامـعين، ووضع النغم المناسب في المكان المناسبس دون حشو او تطويل او تفسـير مسهب». ويصفه بأنه «لغز كبير» حين يتعلق الامر بموهبتـه وبراعته في عزف العود، «لان كل من سبقوه تأثروا بعازفين سبقوهم، وتعلموا على نهجهم وهديهم، لكن طريقة برعي في العزف خاصة به وحده، ولمساته في عزف العود نادرة على مستوى العالم كله، وهو يعزفه منذ بداية عهده بالموسيقى باعتباره آلة متحضرة قادرة على التعبير عن الاحاسيس كافة التي تشعر بها النفس البشرية» (25).

ويقر المطرب الموسـيقار محمـد الامين حمد النيل الطاهر بأن تأثيـر برعي فيه لا يخفى. ولا شك في ان اصــدقاء المطرب الذي يعتبر احـد اركان التجديد في الثـقافة الموسيقية الغنائية السودانية يعرفون انه يعزف لخاصته بعض مقطوعات الموسيقار برعي محمد دفع الله.

وكانت اهم المحطات فــي التكوين الفني لبرعي تعـرفه الى صديق عـمره المطرب الراحل عبـدالعزيز محمد داؤود. كـان اللقاء صدفة، ولـم تكن ثمة معرفـة سابقة... «ذهبت الى منـزل قـريبي عـوض اللـه ابرهيم في حي الموردة في إحــدى سنوات الاربعين، فدخل عبدالعـزيز زائراً. أعجبنا حقاً بصوت المرحوم عـبدالعزيز الذي كان يملأ اجواء الفضاء من حـوله طرباً وحلاوة وتنغيماً، وأصبح صـديقاً ملازماً لنا في كل جلساتنا. واستوحيت من صوته الكثير في إجادة العزف، واشبع رغباتي الفنية، ولم نفترق منذ ذلك الوقت الى ان توفاه الله. وقد خصصت رفيق الدرب الطويل ابو داؤود بمعظم انتاجي الفني» (26).

لكن برعي اشتهر فنياً في بداية حياته الفنية عازفاً ثم مؤلفاً موسيقياً، قبل ان يقتحم حلبة التلحين. وقد أبلى في المجالات الثلاثة بلاء حسناً لا شك في ان الذاكرة التاريخية للجماعة السودانية ستختزنه على مر العصور والازمان في وجدانها. ومن أهم الخصائص التي اتسم بها برعي أنه كان مؤلفاً خصب الخيال للمقطوعات الموسيقية. وهي فن هو رائده الأول والأكبر في السودان.

كانت مقطوعة «ميدالية» أولى مؤلفاته من المقطوعات، اتبعها مقطوعتيه الشهيرتين «خرير الجدول» و«ليالي العاصمة». ونقل في عام 1952 الى مدينة الابيض، عاصمة ولاية كردفان (غرب السودان)، حيث عمل باشكاتب للمصلحة الطبية، وهناك ألف المقطوعات الرئيسية التي خلدت شهرته وفن بلاده على مستوى عالمي، وأهمها: «عروس الرمال»، و«فرحة شعب»، و«ملتقى النيلين».

ويزيد انتاج برعي من المؤلفات الموسيقية على 100مقطوعة[27]، معظمها سُجل في أغلب الاذاعات العربية والافريقية والعالمية الناطقة بالعربية، خصوصاً إذاعة القسم العربي من هيئة الاذاعة البريطانية، واذاعة دوتش فيلا في كولونيا بألمانيا. وفازت مقطوعته «ملتقى النيلين» بالجائزة الاولى في مسابقة التأليف الموسيقي في الدول الافريقية الواقعة جنوب الصحراء التي اقيمت في جنوب افريقيا في منتصف الخمسينات.

وربما ساعد برعي على صقل موهبته، والتوسع في المهارة المكتسبة، والانفتاح الثقافي الموسيقي، حرصه على التسلح بالمعرفة المدرسية في علوم الموسيقى. وقد كان من طلاب معهد الاذاعة لتعليم الموسيقى الذي أنشأه مراقبها الراحل متولي عيد. وزاد حصيلته من المعرفة مستفيداً من ظروف نقله الى القاهرة ملحقاً ادارياً في السفارة السودانية، منتدباً من الديوان الكتابي في وزارة الداخلية في الخرطوم. وبدأ عمله في القاهرة في 6 اكتوبر/ تشرين الاول 1955. وسرعان ما التحق

بالمعهد الايطالي للموسيقى ضمن طلبـة الفصول المسائية. وانغمس برعي في نشاط موسـيقي محمـوم إبان إنتدابه الى القاهرة حـيث تعرف الى المطرب الراحل محـمد الحويج، وجدد علاقته مع الشاعـر الغنائي عبدالمنعم عبدالحي، وأنتج ألحاناً غزيرة. وألف إبان تلك الفترة ألحـان كثير من أغنياته التي أداها المطربون الكبـار عبدالعزيز داؤود، وعثمان الشفـيع، وابراهيم عوض، وعبيد الطيب، ومحمـد الحويج، وعثمانن الشـفيع. ولحّن أغنيـات أداها مطربون سـودانيون قـاهريون، منهم الفنانان هجـو الفاضل ومحمد منور. ومن أسفٍ أننا لا نعرف تلك الأغنيات، ولا نعرف هل أعطاها لاحقاً لمطربين سودانيين بعد انتهاء إنتدابه الوظيفي الى مصر أم لا.

والحق أن القاهرة كان لها تأثير كبيـر في الثقافة السودانية منذ آلاف السنوات، وإن لم يحمل ذلك الأخيـرة على تذويب شخصيـتها التي تميزها عن الثـقافات التي اتصلت بهـا. ولم يكن برعي دفع الله اول الموسـيـقيين وصناع شـعـر الغناء الذين اقاموا فـي مصر، وافادوا من بيـئتها، تمامـاً مثلما لن يكون محـمد وردي ويوسف الموصلي ومصطفى سيدأحمد وسيف الجامعة آخرهم. تماماً مثل الموسيقار اسماعيل عبـد المعين، والمطرب سيد خليـفة، والشاعر المهندس الـزراعي بشير عبـدالرحمن، والتوم عبدالجليل مغني الحقيبة المعروف، والشاعر عبدالمنعم عبد الحي. ولا شك في أن الاغنية السـودانية المعاصـرة أفادت من التطور التقني الذي شـهدته مصر عـبر الازمان، ونشاطها الاقتصادي الذي أتاح قيـام عدد كبير من شركات الانتاج الفني، في وقت لم تكن للسودان سبيل بامتلاك التكنولوجيا، ولا إحداث تطور عام في قيم الحياة ومعانيها. بل ان موسيـقيين من أبناء مصر شاركوا في مراحل صناعة انغام الاغنية السودانية نفسها، بالعزف فيها، وتدوينها، وتوزيع موسيقاها، بل وتلحينها.

وقد ورد في كلمـة سابقة ان اول معلمي الموسـيقى الذين استعـانت بهم الاذاعة السودانية في مـستهل عهـدها بتكوين الفرقة الموسيقـية كان معلمـاً مصرياً يدعى حسني. وخلفه الاستاذ مصطفى كامل الذي انتقل للعمل في دولة الكويت، ونبغ ابنه

الذي أضحى أحد أشهر عازفي الفرق الشرقية الحديثة. غير أن الإحتكاك بالموسيقى المصرية (هناك إعتراضات كثيرة من نقاد واكاديميين موسيقيين على نسبتها الى العرب مطلقاً بسبب التأثير التركي فيها) لم يؤثر سلباً في شخصية الموسيقى السودانية. وربما تجلت أكبر مظاهر تأثيره في الإقتداء بها شكلاً، لا مضموناً، من قبل المجددين السودانيين لإستنباط أطر للتطوير (أغنية طويلة، مواويل، تعدد المقاطع الغنائية، الإعتماد على التخت الموسيقي). ونظر بعض شعراء الغناء الى أشكال قصائد غنائية مصرية في العهد الذهبي للأغنية المصرية، ونظمت قصائد تحمل أسماء أفلام مصرية أو أغنيات لكبار نجوم الغناء المصريين

غير أن الموسيقى السودانية بقيت وفية لخصوصيتها، وطابعها القومي، وتميزت منذ أكثر من نصف قرن بإرتباط وثيق بتطور الثقافة الأدبية والفكرية أكسب كلمات قصائدها سمة التطرق الى قضايا إيجابية وحياتية ملموسة في بيئتها، لكنها في الوقت ذاته إتسمت بالإنفتاح، والإحتكاك بالثقافات الموسيقية غير السودانية.

وتمكن برعي إبان إقامته في مصر من الإتصال بإذاعة ركن السودان حيث سجل مقطوعاته، ورافق معظم المطربين الذين سجلوا ألحانه لمكتبتها. وكانت الإذاعة فرصة للقاء عدد كبير من نجوم الغناء في مصر. غير أن المقام لم يطل به هناك سوى سنوات ثلاث. ونقل سنة 1958 الى الخرطوم، مترقياً في السلك الكتابي في وزارة التربية والتعليم.

كانت أغنية «أحلام الحب» التي نظمها الشاعر محمد علي عبدالله الشهير «الأمي»، وغناها المطرب عبدالعزيز داود، أولى محاولات برعي في التلحين. تلتها أغنية «مصرع زهرة» التي نظمها مكي السيد محمد، وأداها أبو داود أيضاً. وبلغت ألحانه حتى منتصف 1991 نحو 142 لحناً. ومن اشهر ألحانه التي أداها عبدالعزيز «أجراس المعبد» التي كتب كلماتها الشاعر الصحافي حسين عثمان

منصور. وقد اصابت حظاً من الشهرة والرواج جعلاها سبباً لتعطيل الترام في مدن العاصمة المثلثة عندما يحين موعد تقديمها على الاثير. ومما تغنى به عبدالعزيز من ألحان صديقه برعي: زرعوك في قلبي، فينوس، لحن العذارى، عذارى الحي، جاني جوابكم، أجرِ يانيل الحياة، بالله يا أهل الهوى، هل أنت معي؟

ومن ألحانه الاخرى: أيامنا، داك الصباح أهو لاح، قالوا وقلنا، ليه ظالمني (المطرب عثمان الشفيع)، وجمال دنيانا، اظهر وبان (ابراهيم عوض)، ايام معدودة، ليل وكأس وشفاه، يانجمتي وسعودي، سحر وشامة (سيد خليفة)، هبت هبت، يلا معانا يلا (عبدالدافع عثمان)، حلفت بيكم، طول يا ليل، يانديمي (صلاح محمد عيسى)، ياناس انتو (محمد حسنين)، وصية (محمد وردي).

وكانت الإذاعة،أ قبل أن يعمل برعي موظفاً لديها، تجحف بحقوق المؤلفين الموسيقيين والملحنين، وورد في مجلة الصباح الجديد في 1959 ما يلي: «هل تعلم يا عزيزي القارئ بأن هذه القصائد جميعها من ألحان برعي.. وأن الاذاعة تبخل بأن تنسبها إليه.. والملحنون الآخرون يعانون نفس الشئ». وذكرت المجلة أن برعي تقدم بشكوى الى سلطات الاذاعة مطالباً بإنصاف الملحنين في النواحي المادية والأدبية. وقد اشار الملحن علاء الدين حمزة الى المذكرة التي قدمها مع برعي واسفرت عن رفع اجر الملحن وإلزام قسم التنسيق بذكر اسمه عند تقديم الاغاني الى المستمعين(28).

ولا ينبغي ان تهمل مساهمة برعي في لجان النصوص والالحان والاصوات الجديدة. وهو عمل اداه هذا الرعيل من الرواد وتابعيهم بمزيج من المسؤولية وروح الهواية. كان برعي صارماً في الحكم على الالحان والاصوات الجديدة. حتى ان تياراً من خصومه حمله مسؤولية حجب اصوات كثيرة. غير ان نظرة برعي لم تكن عن انطباع فطري ساذج، وانما كانت دوماً مبنية على تحليل خامة الصوت، معتمداً

في ذلك على ما اتيح له من دراسة وخبرة. ولو كـانت الاصوات التي رفضها برعي جديرة حـقاً بدخول الساحـة الفنية لفرضت نفسـها رغم أنفه. ولو كان برعـي حقاً يحـجب الأصوات لما برز جـيل عثـمان مـصطفى وصالح الضي وخليـل إسماعـيل وزيدان إبراهيم وغيرهم. ثم كـيف يحجب صوتاً وهو الذي تخصص في إكـتشاف الأصوات وتعهدها بالرعاية وتقديم ما تجود به عبقريته من ألحان إليها؟!

وبرعي أول من كون مجموعة لآداء الاناشيد والاغاني العاطفية أواخر الخمسين. وفي 1960 قدمت هيئة اليونسكو الى الحكومة السـودانية منحة لدراسة الموسيقى لفترة عام في كليـة «ترينيتي» في لندن، فرشح مراقب الاذاعة المرحوم مـتولي عيد الموسيـقار برعي للاسـتفـادة منها. والتـقى في لندن نعيـم البصري رئيـس قسم الموسيقى في القسم العربي من هيئة الاذاعـة البريطانية، وهو يهودي عراقي عهدت فـيه أثرة للأغنيـة السـودانية ومـوسيـقـاها، فسـجل له في اسـتديوهات الاذاعـة البريطانيـة، وبمرافقة عازفين من أوركـسترا الهـيئة، عدداً من مـؤلفاته الموسيقـية، واعتـمده مطرباً. ونشط برعي نشـاطاً كبيـراً في لندن عندما زارها المطربان سـيد خليفة وأحمد عبدالرازق في مستهل الستينات.

وفي 1975 رشحت وزارة الاعـلام والثقـافة السودانيـة برعي محـمد دفع الله لدورة دراسية مدتها عام بالمعهد العالي للـموسيقى العربية في القاهرة. ورافقه في البعثـة زملاؤه الموسيقار عـبداللطيف خضر – عازف أكـورديون وملحن معروف – والموسيقار محـمد عبدالله محمدية، والمطرب الملحن العاقب مـحمد حسن. هكذا بقي الرجل يطلب العلم حتى بعد مرور أكثر من 30 عاماً على تفتق موهبته وعبقريته.

وبعد أن أضحى عمله مـتصلاً بالموسيقى أكثر من إتصـاله بمصلحة الكتبة، ترك السلك الكتابي وإنضم الى الإذاعة في أول أكتوبر/ تشرين الأول 1963 في وظيفة «ضابط أغان وموسـيقى».وإستمر في عمله الاداري حتى تقـاعد سنة 1986 بعدما بلغ وظيفة المدير الإداري للإذاعة. ولما تقاعد دعته الهيئة القومية للإذاعة والتلفزيون

في يناير / كانون الثاني 1988 ليعمل مستـشاراً فنياً للإذاعة والتلفزيون. واستمر الموسيقار الكبـير رئيساً للجنة الألحان والأصوات الجـديدة في الإذاعة. وهو عضو في لجنة الإنتاج التـابعة للمجلس الوطني للموسـيقى العربية الذي يوجـد مقره في بغداد. وحـصل على وسام العلم والآداب والفنون من حكومـة جمهـورية السودان، وميدالية العيد الوطني لأثيوبيا إبان حكم الإمبراطور هيلاسلاسي.

ولا شك في أن برعي ساهم خـلال عمله المسـتمر في لجنة الألحـان والأصوات الجديدة مع زملائه في حـماية الذاتية القوميـة والحضارية للموسيـقى السودانية، وهو أمـر لم يحل دون ظهـور تيـارات التـوسع في الأخذ مـن المدارس الشرقـيـة والغربية، ورواد التـجديد الذين إرتادوا آفاقاً نغـمية لم تألفها آذان سـودانيين كثر، لكنها بقيت، ولا تزال تمثل خطاً نغمياً مستقلاً يستند في أساسه الى تراث الموسيقى السودانية، وأنماط التطريب التي تتميز بها بيئتها.

وهو مع غزارة ألحانه كان خبـيراً متعمقاً في أبعاد الأصـوات التي تعامل معها. يصنع اللحن للصوت المحـدد فكأنما خلق لتؤديه تلك الحنجرة وحـدها. ويصعب أن يتصور المـرء أن لحنه للمطرب وردي (أغنية الوصية من كلـمات الشاعر اسمـاعيل حسن) يمكن ان يؤديه عبـدالدافع عثمان أو عبـدالعزيز داود أو أي مطرب آخر ممن رفدهم بألحانه. وكان ماهراً في تنويع ألحانه التي تنتقل في يسر من حنجرة غليظة الى أصوات رفيعة، فمن حسن عطية وعـبدالعزيز داود كان لحنه ينساب رقيقاً على اصوات رفيعة كـالتاج مصطفى، وعائشة الفلاتية، وصلاح محمـد عيسى، وغيرهم. واستفاد برعي دوماً من خيالات موسيقيـة لا تنضب، تتسم بالتصاقها ببيئة البلاد، وعشق المكان وكائناته، مـستلهمة التراث، والأنغـام الشعبية الجمـاعية التي تحظى بقبـول عفوى جمـاهيري. وكان يكتنز أيضاً ضـروباً عدة من الإيقاعات السـودانية فـجاءت ألحـانه ومقطوعـاته أقرب الى الـفطرة، فأخـذتها الألسن، ووعـتهـا الآذان وحفظتها، وكتب لها الإنتشار والرواج.

ويجمع النقاد على أن مساهمة برعي في تطوير الفنون الموسيقية والغنائية السودانية تتركز في الدور الرائد الذي قام به في تلحين القصائد العربية الفصحى في الفترة التي أعقبت مرحلة «الحقيبة» (29)، وفي عودته بالفرقة والمؤلفات الموسيقية الى مصادرها البيئية الشعبية، من مديح وألحان قديمة، في مقابل فرق الموسيقى العسكرية. وكذلك في نبوغه في تأليف المقطوعات الموسيقية التي بقيت مخلصة وفية للطابع الأصلي للموسيقى السودانية.

واتسمت معالجته اغنيات مرحلة الحقيبة بإضافة وموسقة لم تخرجا بالألحان الاصلية عن سلاستها ونقائها. وهو لاشك من المحافظين في هذا الجانب، لكنه محافظ مقدام يعرف كيف يتجرأ على النص التراثي. وقد كرمته جامعة الخرطوم فمنحته درجة ماجستير شرفية عرفاناً من مجلس أساتذتها بعبقريته الفنية، ونبوغه الموسيقي.

وكان برعي قد تبنى صوت المطرب الجيلي عبد الماجد الشبيه بصوت رفيق عمره الراحل عبدالعزيز داود، ورعاه، وقدم له بعض الألحان الجديدة. وكان به فرحاً مزهواً. غير ان ذلك لم يرض مريدي الثنائي الفريد عبدالعزيز وبرعي، بل وعتبت احدى كريمات ابو داؤود على عمها برعي في ذلك. غير ان المرء يقدّر تماماً ما دفع برعي الى ذلك.

ويحرص عشاق عزف برعي على اقتناء اسطواناته والأشرطة التي سجلها في اليونان وواشنطن وطرابلس والقاهرة. بل يزهو كثيرون بانهم يقتنون التسجيلات القديمة لاغنياته التي يؤديها المرحوم ابو داود، إذ يرون ان فيها من تجلياته في العزف ما يهزم الفرقة الموسيقية مراراً، حتى لكأن الاغنية تقتصر على برعي وصديقه.

مؤلفات الموسيقار برعي محمدُ دفع الله

من المقطوعات الموسيقية

- أرض الجزيرة 1959/9/28
- عروس الرمال 1959/9/28
- موكب الفن 1959/9/28
- نهر النيل 1963/9/10
- تغاريد 1963/9/10
- أيامي الهنية 1964/2/26
- يوم الفرحة 1967/4/12
- داك الصباح 1973/3/13
- رمال توني 1973/3/23
- شمس البلد 1973/3/22
- أجر يانيل الحياة 1979/7/9
- في حب أكتر كم كدا 1981/3/14
- جبل التوبات 1981/3/14
- تسابيح 1981/3/14
- السراي 1981/3/14
- فرحة شعب 1981/6/23
- قطار الشمال 1981/6/23
- لحن الحرية 1981/6/23
- اسألوها 1985/3/19
- الصلات الطيبة 1985/3/19
- وداع مسافر 1985/3/19
- ذكريات 1985/3/19
- صلي علي محمد 1988/5/29
- يامسافر علي عرفات 1988/5/29
- الليل جن 1988/8/29
- فرحة الشعب 1990/6/2
- تقاسيم علي العود 1991/1/21
- الشرف الباذخ 1991/1/21
- أم الضفائر 1991/1/21
- أنا من شجوني 1991/3/13
- صغيرتي 1991/3/13
- هل أنت معي 1991/3/13
- جبل مرة 1991/3/20
- صباح الخير 1991/3/20
- هبت نسايم الليل 1991/3/20
- افتكرني 1991/3/20
- تهاني الفرح 1991/8/21
- أنه المجروح 1992/8/29
- الفينا مشهودة 1992/8/29
- بعيد الدار 1992/8/29
- خليل الفرقة 1992/8/29
- خرير الجدول 1992/8/29
- صبابة 1992/8/29
- طبعاً أهواك 1992/8/29
- من زمان 1992/8/29
- جنوب الوادي 1993/7/15
- أحب يادنيا 1993/7/15
- المروج الخضراء 1993/7/15
- ملتقي النيلين 1995/6/2
- فينوس 1995/6/2
- الصباح 1995/6/2
- جافيت ليه 1995/6/2

(المصدر قاعدة البيانات الالكترونية ـ مكتبة الإذاعة الصوتية، أم درمان)

بشـــير عبـــاس
ريشـة متفردة

يحتل بشــير عبـاس بشير نصــر- من مواليد حي حلفـاية الملوك، في الخرطوم بحري، نحو العام 1935- المرتبة الثانيــة في مجال عزف العود وتأليف المقطوعات الموسيـقية بعـد أستاذه وزمـيله برعي محمـد دفع الله. يقول بشــير إنه ولد في 5 أغسطس / آب 1935، لأن والده أرسل في اليوم نفسه برقية الى الدكتور ابراهيم أنيس (أول سفير للسودان لدى الولايات المتحدة)، وكـان يعمل في مستشفى مدينة كادوقلي 0جنوب غرب الســودان) يبلغه فيها بـأنه رزق ولداً. ويعزز ذلك بقوله إن مـولده صادف يوم تـخرج عـمـه اللواء حسن بـشيـر نصـر في الكليـة الحربيـة السودانية. وقام لاحقاً بدور بارز في نظام الفريق ابراهيم عبود (1958-1964).

ومع أن بشيـر عباس تأثـر ببرعي كثـيراً، إلا أنه استطاع منذ الـبداية أن يخلق طريقتـه الخاصة به في العزف. وسـاعده ذلك التعرف المبكر الى شـخصيتـه الفنية على تفادي التأثر بالموسيقى الشرقية في أساليب العزف والتلحين والأداء الخماسي الذي تتـميز به الموسـيقى الســودانية. ولم تكن البـيئـة التي شب فيـها بعـيدة عن التشرب بالموسيقى. تعلم العزف وهو في العـاشرة من عمره. ولم يتعلمه من رجل، وإنما من إمرأة، وهي ابـنة عمه (توأم أبيـه) الأستـاذة أسماء حـمزة بشيـر الملحنة الســودانية وعـازفة العـود المعروفـة التي قدمت للســودانيين صوت الفنانة عـابدة الشيخ، وشقيقها المطرب أسامة الشيخ، مطلع تسعينات القرن العشرين.

والواقع أن بشير عباس بدأ مسيرته الفنية في الطفولة بشكل تقليدي، فقد وعده والده بأن يهديه مزماراً إذا ما حقق النجاح المنشود في الانتقال من المرحلة الابتدائية الى المتوسطة. وكانت الهدية حافزاً مهماً لانغماس الفنان الصغير في حفظ الألحان ومحاولة تطويع النغمات. ولذلك كان انتقاله من المزمار الى العود سهلاً حين تقرر تحويله الى دار عمه في حلفاية الملوك ليواصل تعليمه.

بعدما أتقن مبادئ العزف على يد ابنة عمه، انطلق نحو دور السينما لمشاهدة الأفلام المصرية الاستعراضية التي كان يقوم ببطولتها كبار الفنانين المصريين كالأستاذ محمد عبد الوهاب، والفنان العربي الكبير فريد الأطرش الذي ترك أسلوبه في عزف العود تأثيراً كبيراً في نفس الصبي بشير، فانطلق يمرن أنامله على عزف تلك الموسيقى المتطورة. ويكاد بشير عباس أن يكون أفضل سوداني يحفظ عن ظهر قلب موسيقى أغنيات فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب والسيدة أم كلثوم. وإن كان حفظ الموسيقى الشرقية عزفاً وأداءً السمة المشتركة لدى معظم رواد فن الغناء المعاصر الذي انبثق من أغنية مرحلة ما يسمى «الحقيبة». ومنهم الفنانون أحمد المصطفى وأحمد الجابري وشرحبيل أحمد وعازف الكمان محمد عبد الله محمدية.

بعد تعليم عادي، إلتحق بشير عباس بمصلحة الري. وانتقل الى سنار حيث كان والده وكيلاً للبريد. وكان الأب صديقاً للمطرب عبد العزيز محمد داود، الذي كان يتحين الفرص لزيارة صديقه حيث يعمل، ليمكث معه بضعة أيام تعمر فناً وطرباً أصيلاً. وكان من المقرر أن يزوره في سنار العام 1956(أو 1957 حسب رواية أخرى لبشير نفسه) بصحبة صديقه الملحن برعي محمد دفع الله الذي يرافقه عازفاً للعود. غير أن برعي تخلف يومذاك لسبب قاهر. ولما كان عبد العزيز قد لاحظ قدرة بشير عباس، والمذاق الخاص لأسلوبه في ضرب الريشة، والعفق على أوتار المزهر، طلب من صديقه عباس بشير أن يسمح لولده بأن يحل محل برعي محمد دفع الله في حفلة يحييها في دار السينما في المدينة (30).

غير أن بشير يعتبر أن ثمة فترة مهمة مر بها وأفاد منها كثيراً. فقد تم نقله موظفاً الى رئاسة هيئة سكك حديد مشروع الجزيرة التي يوجد مقرها في بلدة ود الشافعي (وسط السودان). وصادف أن وجد أن زميله في العمل أحمد عبد الله مغنياً حسن الصوت، ومتمكناً في أدائه. وكان يتغنى بوجه خاص بأغنيات المطرب أحمد المصطفى، فكان ذلك خير تمرين متواصل لبشير عباس الذي كان قد قطع شوطاً طيباً في مشروعه الموسيقي، خصوصاً أنه بدأ يلحن مقطوعات موسيقية مستقلة عن الغناء.

كان النجاح الذي أصابه في مرافقة صوت كبير وواسع الأبعاد كصوت الفنان عبد العزيز داود شهادة حققت له شهرة مدوية على صعيد محلي، وزادته ثقة بنفسه واعتداداً بأسلوبه الخاص في العزف. ورجح علي الملك أن تلك الواقعة زكت بشير عباس عندما تقدم بطلب للإلتحاق بالفرقة الموسيقية التابعة للإذاعة. وعين العام 1959 نائباً لضابط الأغاني والموسيقى (برعي محمد دفع الله). وكان بشير قد نقل من ادارة الري في سنار الى الخرطوم محاسباً في ديوان وزارة المال. وكان من حسن حظه أن إنتدب محاسباً في إدارة المحاكم في الهيئة القضائية. وكانت تضم آنذاك من الموظفين المطرب الشاعر عبد الكريم الكابلي وعازف الكمان المميز عبد الله عربي عبد الله.

كان الدكتور مكي سيدأحمد نائباً لبرعي في رئاسة قسم الموسيقى في الإذاعة، وعندما ابتعث الى بلغاريا لدراسة الموسيقى، سئل برعي عمن يرشح خلفاً لنائبه فاختار بشير عباس. ذكر بشير أن عمله في تلك الوظيفة أتاح له أن يكون قريباً للغاية من برعي الذي سبقه بالدراسة وكان يفوقه خبرة وممارسة (31). يقول بشير: «أعتقد أن الفنان البارع برعي محمد دفع الله لعب دوراً رائداً في مجال الموسيقى، وهو، إضافة الى ذلك، أول من عزف العود بالطريقة الحديثة، وأول من أسبغ شخصية على المقطوعة الموسيقية السودانية. وكنت حين يقدم برعي عملاً في

الإذاعـة أترك كل ما هو أمـامي وأنصت إليـه بكل تأدب ودهشـة. وكـان دور برعي كبيـراً ومهماً (...) وحده برعـي الذي أثر فيَّ، وتابعتُ أعماله. ومثلاً كـانوا يطلقون على أستاذنا حـسن عطية أمير العود، إلا أن قامـة برعي في العزف على العود بكل تأكيد أطول» (32).

والحقيقة أن العـمل نائباً للموسيقار برعي جاء تتويجـاً لحلم وإعجاب بدأ بشير عباس يشـعر بهما منـذ يفاعته. فقـد عزم عند حضوره الى الخـرطوم العام 1953 على مشـاهدة برعي. وعرف إثر السـؤال عنه أنه يعمل كـاتباً على الآلة الكـاتبة في حديقـة الحيوانات في الخـرطوم. وتوجه فعلـياً الى هناك حيث رأى الأسـتاذ برعي يمارس وظيفته، فتقدم منه وعرفه بنفسـه، وأبلغه بأنه معجب به. فاكتفى الموسيقار اللامع بتوجيه الشكر الى زائره الصغير وعاد لمواصلة الضرب على الآلة الكاتبة.

وأثناء عملهما في إدارة قسم الموسيقى كان يسند إليهما إختيار الأغاني للفواصل الغنائية التي تقـدم أثناء البث الإذاعي العام. ويذكر بشير عـباس أنه اتفق مع برعي على إختيار الأغنيات الطويلة للسهرات، تشبهاً بالإذاعة المصرية.

ومن الشخـصيات المحـورية التي كان لها تـأثير شديد في نشـأة بشير عـباس الفنية الفنان أحمد المصطفى. كان أول عهد بشير بأحمد في مدينة الرصيرص، حيث كان عـباس بشير يـعمل صرافاً للمـركز (أمين خزينة). كـان بشير في أول عـهده بالمدرسة الابتـدائية (الكُتَّاب)، حين وصل أحمـد المصطفى، ترافقه فـرقة موسيـقية مكونة من عازفي الكمان عبد الفتاح الله جابو وعبد الله حامد العربي وعازف إيقاع، ليقيم حـفلة تلبية لطلب من نادي الموظفين. وقام النادي بتـجهيز استـراحة موظفي المركز نزلاً للموسيقيين القادمين من الخرطوم. ولا تبـعد الاستراحة كثيراً عن منزل صراف المركز. وحين جاء وقت وجبة الغداء، طلب بشير عباس من والدته أن تعد له غداءه ليحمله الى الاستراحة ليشاركه ضـيوف المدينة وجبته. كانت لفتة مؤثرة منه تركت اثراً طيباً في نفوس الموسيقيين.

وكلما خرج الفنانون للتـجول في شوارع المدينة في أوقات فراغهم، كـان التلميذ بشير عباس يقوم بمتابعتهم. ويبدو أن أحمد المصطفى تضايق من منظر الطفل الذي يتتبـعهم ويأتيهم حاملاً «صينيـة الغداء» في استراحتهم. إذ إلتـفت ذات مرة، قرب السوق، ليجد بشير عباس يسير بجانبه، فصاح: «ياخوانا الشافع ده ماشي وين؟». فتدخل عبد الفتاح الله جابو ليقول لأحمد: «معليش... طفل صغير». وقد دارت الأيام سريعاً لينتخب بشير عباس نائبـاً لسكرتير نقابة الفنانين ثلاث دورات متتالية، كان النقيب طوال تلك الدورات الفنان أحمد المصطفى.

رسخت تلك الزيارة الى الرصيـرص في ذاكرة الطفل الصغير لسـبب مهم آخر. فقد كـان أحمد مشـغولاً خلال تلك الفتـرة بتلحين أغنية «ياحبـيبي وين انت» التي ألحقها «كسرة» بأغـنيته الذائعة «أهواك». ربما كان ذلك هو الدرس الأول في لاوعي الموسيقار بشير عباس قبل أن يشب عن الطوق.

ويحتل أحمد المصطفى مكـانة مركزية في المسيرة التكوينية لبشـير عباس بحكم إتقانه عزف أغنياته بالمزمـار الهوائي العادي ثم بالعود بعد تعلمه عزفـه. فقد تحول من كُتّاب الرصيرص الى مدرسة واد مدني الأهلية الوسطى. وأتى الى المدرسة وهو يحمل المزمار الذي تلقاه هدية من والده في مناسبـة نجاحه في امتحانات النقل الى المرحلة المتوسطة. ووجد هناك زمـيلاً يتقدمه بسنتين يتقن أداء أغنيـات الفنان أحمد المصطفى، وهو الطالب أحـمد عـبد الله عـشرية الذي أضـحى لاعب كرة مميـزاً في فريقي الإتحاد (واد مدني) والمريخ (أم درمان). وحين عين بشـير عباس موظفاً في هيئة سكك حديد مشروع الجزيرة، وجد زميـله قد سبقه الى «ود الشافعي»، فأقام معه، وقدمـا معاً أعذب الحفلات والسهـرات الخاصة التي لم تكن تقل في شيء عن مستوى الأداء الذي تبثه الإذاعة السودانية.

تفنن بشير عباس في تأليف المقطوعات الموسيـقية التي لا يزال عدد مؤلفيها قلة. ومنذ بداية أمره، حرص على أن تتخذ مؤلفاته الشكل الأساسي للمقطوعة الموسيقية

بمعناها العلمي المعروف: مقدمــة وثلاثة مقاطع مختلفة. ويقر بأنه أفــاد ممن سبقوه في هذا المجال، خصــوصاً برعي دفع الله وبشير عــمر وعلاء الدين حمــزة ومأمون عثمان بشير. ويشير بشير عــباس إلى أن فن تأليف المقطوعات الموسيقية يعتبر من أصعب الفنون، إذ ليس أمــام المؤلف نص غنائي يعينه على إســتجداء قريحــته، «مما يعني صعوبة إعمال الخيال في هذا النوع من التأليف».

بعد مشاركة بشــير بالعرف على العود رفقة المطرب عبد الــعزيز محمد داود في مدينة سنار، العام 1957، وهي بدايتــه الفنية الحقيقيــة، قام في عام 1959 بتلحين أولى أغنياته، وهي بعــنوان «أشوفك في عيني»، من نظم الشــاعر عبــد الله النجيب. وسارع بإهــدائها الى عــبد العزيــز داود. وفي العام التــالي (1960) لحّن قصــيدة «ياسهارى»، من نظم عــبد المنعم عبد الحي، وتغنى بها المطرب محــمد حسنين. وفي العام نفسه قــام بتلحين قصيدة «يوم شفت القطار شالك»، من نظم عــبد المنعم عبد الحي، وأداها المطرب حسن عطية.

قام بشــير بعد ذلك بتلحين مــجموعة من الأغنيــات الوطنية والأناشيــد وأغنيات المناسبات التي تغنى بها عبد العــزيز داود وحسن عطية وصلاح بن البادية. غير أن من أبرز ألحانه في عام 1961 أغنية «الشال قلبي وسلا» التي أداها ثنائي الجزيرة، من نظم الشاعر حمــيدة أبو عشر. وخلال الفترة 1962ـ1963 شغل بشــير عباس نفسه بتلحين عــدد من أغنيات المناسبات الوطنية والدينية للفنــانين عبد العزيز داود وصلاح بن البادية وحسن عطية. ولم يعــد عودة قوية الى تلحين الغناء العاطفي إلا بحلول العام 1967، حــين قدم ثنائي النغم لحنه «أميــر الناس» الذي صادف قــبولاً كبيراً. علماً بأنه قدم خلال الفترة نفــسها مجموعة من الأغنيات لثنائي النغم، وثلاث اغنيات لثنائي الجــزيرة، وأغنية «تُمْتُمْ» أداها الفنان عــيد العزيز محــمد داود. ولحن نشيداً قومياً أداه ثنائي العاصمة لنصرة الجيوش العربية في حرب العام 1967.

وفي نحو العـام 1968 ظهرت أغنية ناجـحة أخرى لبـشير عـباس، هي: «كنوز محبة»، من كلمات بشيـر عبد الماجد، أداء المطرب الصاعد زيدان إبراهيم. وحين وقع إنقلاب المشيـر جعفر محمد نميـري، العام 1969، قام بشير عبـاس بتلحين ملحمة ثورية نظمها الشاعر الكبير صـلاح أحمد إبراهيم، وأداها المطربون عبد العزيز داود وعثمان مصطفى ومنى الخير وثنائي النغم.

خلال الفتـرة من 1960 الى 1967، عمد بشيـر عباس الى التركـيز على تأليف المقطوعات الموسـيقية، فظهـرت مقطوعاته: شروق (أول مـؤلفاته الموسيقـية)، أمي، أحاسـيس، ألحان (ياترى)، حلـفاية الملوك، نصـر لنا، مامـبو سنار، دمـوع الفرح، الأضواء، الأخت، أبي، نهر الجور، أيام في أنزارا، مريدي.

وعكف في فترة تالية على الإعتناء بعزف موسيقى أشـهر الأغنيات السودانية في قالب جديد، إما على العود وحده، أو باستصحاب التصفير الشفوي (الصفارة) ، أو بكليهـما مع الفرقـة الموسيقيـة للإذاعة. وكان من أول عطائه في هذا المجـال تقديم موسيقى أغنية «غريبة وعجيبة» للطرب صلاح مصطفى عزفاً وتصفيراً.

يقول بشير الذي تفرد بإدخال التصفير الشفوي في معزوفاته إنه تأثر في ذلك بالمطرب عبد الكريم الكابلي. وفي عام 1967 عاد بشير إلى تلحين القصائد الغنائية، فبدأ بقصيدة «سودانية» (في الملامح عربي وفي الجمال سوداني)، من نظم الشاعر السر دوليب. ويقـول بشير عباس إنه تسلـم القصيدة أصلاً من الفنـان عبد الكريم الكابلي، وكان يعمل آنـذاك نائباً لرئيس قسم شؤون المستـخدمين في إدارة المحاكم في الخرطوم. أبلغه الكابلي بأن الشـاعر أرسل إليه القصيدة من بـيروت، حيث كان يعمل على نيل الماجـستيـر من الجامعـة الأميركيـة هناك. وبعد أن فرغ بشـير من تلحينها، وبدآ جلسات لتمكين الكابلـي من الحفظ، طلب الملحن من صديقه أن يتخلى عن الأغنية لتكون من نصيب زميلهما الفنان الكبيـر حسن عطية، متعللاً بأن الأخير

لم يتمكن من تقديم أي أغنية جديدة منذ عدة أشهر. وهكذا كانت الأغنية التي تتحدث عن معايير الجمال لدى السودانيين من أشهر أغنيات حسن عطية.

بعد ذلك إبتكر بشير عباس لحنه الرائع «كنوز محبة»، في 1969. وهي من نظم الشاعر بشير عبد الماجد، وأداها الفنان زيدان إبراهيم. ويتميز اللحن بوجود عزف منفرد على الكمان (صولو) في المقدمة، عزفه حسين جاد السيد عازف الكمان المميز. وبعد ذلك لحّن بشير الأغنية التي صادفت رواجاً شعبياً كبيراً: «أمير الناس» التي أداها ثنائي النغم.

ومن المساهمات التي ينبغي أن تذكر للموسيقار الملحن بشير عباس:

- هو أول من أدخل الجانب الغنائي في المقطوعات الموسيقية، حين قدم جملة غنائية في مقطوعة «ألحان» (ياترى) التي سجلت العام 1964.

- هو أول من زاوج بين الموسيقى والتصفير الشفوي. وبدأ ذلك بمقطوعته «أحاسيس» التي سجلت العام 1963.

- حرص في كل مقطوعاته على تخصيص مساحة واسعة لتقديم الكمان ثم الأكورديون في عزف منفرد (صولو)، ثم من بعد ذلك يأتي دور العود. وأولى بذلك أدواراً تعبيرية كبيرة للآلات الموسيقية الحديثة كالقيثار الكهربائي.

- حرص على إبراز دور العود في الفرقة الموسيقية من خلال مشاركته في عزف وتسجيل عدد من أشهر الأغنيات السودانية، منها «كفاية» للفنان عبد العزيز داود، من تلحين موسى محمد إبراهيم، و«الطير المهاجر» للفنان محمد وردي، من كلمات صلاح أحمد إبراهيم، و«أنا من هواك» للفنان صلاح بن البادية.

واستطاع بشير عباس تحقيق ذلك كله من خلال الخاصية السودانية التي تنضح بها موسيقاه وألحانه. ولعل ذلك حدا بالأديب علي الملك الى القول: «كانت طريقة

بشير عباس في العزف على العود تنبئ عن تأثر بليغ بالموسيقى العربية، والمصرية بوجه خاص. ولكن بشير عباس لم يستسلم لذلك الأثر، بل أفاد منه. لم يجعل نفسه محل إستسـلام وخضوع لتلك الموسيقى، فخلط ذلك التأثر بتـربية فطرية سودانية صميمة، هي التي نسميها دون كثير حذر طريقة بشير عباس. تحسها في موسيقاه، وفي لحون الغناء التي صنّفها» (33).

يقول بشير عباس: كنت أصلاً معجباً بأسطوانات «كايروفون» التي كنت أسمعها في قـهوة المحطة الوسطى في الخـرطوم بحـري، خصـوصاً أغنيـة «وردة عليك يا مجننني» للفنان الفكاهي محمود شكوكو. وكنت أتردد على القهوة وأنا طفل لأحظى بالإستماع الى هذه الأسـطوانة. ومن خلال السينما، شاهدت أفلام الموسـيقار فريد الأطرش، فأحببت موسيقاه وعزفـه. وأول أغنية عزفتها على العود من أغنيات فريد الأطرش هي أغنية «الحـياة حلوة». أنا لا أنكر أني أقـتبس ولكن إقـتباسي أترجـمه بالسلم الخماسي. وهذا فن راق وموهبة لا يستطيعهما كل إنسان» (34).

.وحقق بشير عـباس أمنيته في التعرف الى هرم الغناءالعربي الفنان مـحمد عبد الوهاب في عام 1960، حين قام بزيارة لـلقاهرة مرافقاً للمطرب عـبد العزيز داود. وضمت الفرقة الموسيقية المرافقة برعي دفع الله وحسن خواض وبابكر محمد أحمد (المحامي - وهو أحـد أزواج الفنانة السودانيـة منى الخير). وزارت المجـموعة مـقر «الفرقة الماسية» التي أسـسها وقادها الموسيقار أحمـد فؤاد حسن، واصطحبهم الى مقر الفرقة العازف المصري نصـر عبد المنصف الذي تخصص في تدوين موسيقى الأغنيات السـودانية تمهيداً لتـسجيلها للمكتـبة الصوتية لإذاعـة «ركن السودان من القاهرة». وقد وجـد الضيوف الفرقـة مشغولة بمتـابعة الموسيقار عـبدالوهاب،وهو يقوم بتلقين الفنـان عبد الحليم حافـ لحـن وموسيقى أغنيـة «قوللي حاجـة». وبعد التمرين الموسيقي تولى عبد المنصف تقديم الموسيقيين السودانيين الزائرين الى عبد الوهاب.

ومن الأحداث «الشرقية» المهمة في حياة الموسيقار بشير عباس الزيارة الفنية التي قام بها برنامج «أضواء المدينة» الذي كان يعده ويقدمه من إذاعة «صوت العرب» المذيع جلال معوض. ورافقت البرنامج الفرقة الماسية والفنان عبد الحليم حافظ. وممن ضمتهم الفرقة بوجه خاص عازف الناي العظيم محمود عفت، وعازف الكمان عبد الفتاح خيري (زوج الفنانة فايزة أحمد). وأثناء إقامة الفرقة في الخرطوم، قدم بشير عباس الدعوة الى خيري وعفت وعازف الكمان السوداني محمد عبد الله محمدية للقيام بزيارة للفنان السوداني محمد وردي في منزله، في ضاحية بري (شرق الخرطوم) «باعتباره من كبار فناني السودان» (35). ويضيف بشير عباس: «زرنا وردي في منزله. وأذكر أن محمدية كان مهووساً تلك الأيام بتعلم عزف الناي، وكان يملك حقيبة تضم المجموعة الكاملة للناي. ومصادفة وجدنا الكمان الخاص بالعازف القدير عبد الله عربي في منزل وردي. وبدأنا دندنة حرضت مني على إلتقاط الناي الخاص بمحمدية، ومد خيري يده الى الكمان السوداني الذي وجده قابعاً بجواره. ومددت يدي الى المزهر الخاص بالأخ وردي... وأذكر أن وردي سارع الى إحضار جهاز تسجيل، وسجلنا المقدمة الموسيقية لأغنية «قوللي حاجة» مكتملة... حتى أن محمود عفت علق في نهاية التسجيل بقوله: يا سلام! وخرجنا من منزل وردي مباشرة الى استديو للتصوير الفوتغرافي لتخليد ذلك اللقاء النادر. وكان ذلك حافزاً كافياً للمأدبة التي أقمتها في دارنا في حلفاية الملوك لأعضاء فريق برنامج أضواء المدينة والفرقة الماسية التي رافقتهم. وكانت مناسبة لا تنسى» (36).

وإذا كان بشير قد جاد بموهبته في تأليف المقطوعات الموسيقية خلال الستينات، فهو دخل مطلع سبعينات القرن العشرين مرحلة جديدة من مراحل تجربته الابداعية، استمت بالتجديد والغزارة في التأليف ومقاربة الكمال في العناية بالشكل والتأليف والأداء. وعنوان هذه المرحلة: البلابل. فقد تعرف الملحن الكبير الى

الاخوات هادية ومحمد عبد المجيد طلسم، وقام بتدريبهن على الغناء وتقديمهن الى جمهور المستمعين فصادفن نجاحاً غير مسبوق. والغريب أن المصادفة والأقدار وحدها شاءت أن يخرج هذا الفريق الغنائي الذي هيئ أصلاً ليكون جوقة لفريق غنائي آخر.

بعد التعارف بين الاخوات الموهوبات وملحنهن لم يدر في خلده أنهن سيصبحن الصادحات بتصانيفه من الألحان. فقد استعان بهن ليقمن بدور كورس حين قدم موسيقى أغنية «نسمات الشمال» (كلمات مبارك المغربي، تلحين برعي محمد دفع الله، أداء عبد العزيز محمد داود)، في إحدى حلقات سهرة «تحت الأضواء» التي قدمها للتلفزيون السوداني الإذاعي حمدي بولاد. وكان بشير قد اشتهر آنذاك بمغامرته الناجحة لتقديم موسيقى أشهر الأغنيات السودانية، معتمداً على توظيف العود، والاستعانة بالتصفير بالفم. وكانت «نسمات الشمال» واحدة من تلك الأغنيات التي برع بشير عباس في تصوير موسيقاها، مما زادها ذيوعاً، وحببها الى قلوب المستمعين.

وفي عام 1971، وفي مناسبة فشل الإنقلاب الشيوعي الذي قاده الرائد هاشم محمد العطا على حكومة اللواء جعفر محمد نميري، قام بشير عباس بتلحين أغنية الحماسة «أبو عاج أخوي». وهداه تقديره الى تكليف ثنائي النغم بأداء الأنشودة، على أن يستفيد من الفتيات اللاتي رددن معه مقاطع أغنية «نسمات الشمال» ليكنّ جوقة مصاحبة لثنائي النغم. وبدأت «بروفات» الحفظ والتلقين في مكتب اللواء جعفر فضل المولى قائد سلاح الموسيقى. وكان ملحوظاً أن البلابل اتسمن بالانضباط في التلقين، والتقيد بمواعيد العمل، على النقيض من ثنائي النغم. وذات يوم لم تأت أي من المطربتين حسب الموعد المحدد. وبعد الإستفسار أبلغ الموسيقار الملحن بأنهما اضطرتا الى السفر الى مدينة الأبيض لإحياء حفلة غنائية.

بحضور اللواء جعفر فضل المولى، اقترح قائد «كتيبة جعفر الاستراتيجية» التي كان مقرها قريباً من سلاح الموسيقى، أن تكون الأغنية من نصيب الفتيات المثابرات

المواظبات. فصادفت الفكرة قبولاً لدى بشير عباس، لكنه اشترط أن يستأذن أسرتهن. وكان اللواء فضل المولى على معرفة بأسرة طلسم. ورافق صديقه الموسيقار الى منزل آل طلسم حيث تمّ تقديم بشير عباس الى والدة البلابل التي اطمأن قلبها إليه، بعدما عرفت أنه رب أسرة مستقيم الخلق. وهكذا كانت أغنية «أبو عاج أخوي» أولى أغنيات البلابل. وسرعان ما أعقبتها أغنيتهما العاطفية الأولى «مشينا» التي نظمها اللواء جعفر فضل المولى. وقفزت هذه الأغنية بالفريق الغنائي الجديد الى مصاف شهرة تعدت حدود السودان لتشمل أثيوبيا وأريتريا والصومال وتشاد. والحقيقة أن الإيقاع الراقص والميلودية المتتابعة الجمل، وهي من سمات مؤلفات بشير عباس، قامت بدور رئيسي في تحقيق النجاح المنشود لهذه المغامرة الجديدة.

على النسق ذاته، قدم بشير عباس أغنيتي البلابل «لون المنقة» و«على نياتنا» ـ نظم الشاعر إسحق الحلنقي ـ قبل أن ينصرم العام 1971. وفي العام التالي رأت النور أغنيات «حلوين حلاوة» للشاعر الحلنقي، و«نحبيك» للشاعر علي سلطان، و«طير الجنة» للشاعر عثمان خالد، وهي أول أغنية سودانية يدخلها الموال الشهير في الغناء الشرقي. كما رأت النور هذا العام أغنية البلابل «سكة مدرستنا» للشاعر إسحق الحلنقي... (أحسن تسيب سكتنا/ سكة مدرستنا/ شوف غير طريقنا طريق/ شوف حارة غير حارتنا). وكان ملفتاً أن البلابل كن يرتدين تنانير قصيرة وهن يؤدين هذه الأغنية على المسرح، كما لو كنّ فريق «فتيات التوابل» (Spice Girls) الانكليزي الذي هزت أغنياته قلوب الشباب في نهاية تسعينات القرن العشرين. غير أن وزارة التربية والتعليم رأت أن هذه الأغنية لا تليق بالمجتمع السوداني المحافظ. وطلب وكيلها الاستاذ محمد التوم التيجاني من مدير الإذاعة محمد خوجلي صالحين وقف بثها، ومنذ ذلك الوقت لم تُقدم على أثير الإذاعة السودانية.

وشهد العام 1973ـ1974 إنتاجاً أكبر وأنجح، تمثل في أغنيات: «عشة صغيرة» و«اللي بيسأل ما بيتوه» ـ وهما من نظم الشاعر إسحق الحلنقي، و«متعالي علينا» و«قال لينا مسافر» ـ وهما من نظم جعفر فضل المولى، و«مشوار (مشيت معاك الى الغربة) للشاعر سيف الدين الدسوقي. وقدمت فرقة البلابل خلال السنة نفسها أغنيتهن الأولى لملحن غير مكتشفهن، وهي أغنية «خاتم المنى» من تلحين الموسيقار موسى محمد إبراهيم.

وحين حل العام 1975، اتجه بشير عباس الى دخول مرحلة الأغنيات العاطفية الكبيرة، تأسياً بالإتجاه العام الذي اختطه كبار المؤلفين الغنائيين كعثمان حسين ومحمد وردي وعبد الكريم الكابلي. فقدم بصوت البلابل أغنية «رجعنالك» نظم عبد الباسط صالح سبدرات. تلتها أغنيتا «حبايبنا» للشاعر التيجاني حاج موسى، و«نور بيتنا» للشاعر صلاح حاج سعيد، و«رياح الشوق» للشاعر الحسين الحسن. ولحن بشير عباس في السنة نفسها نشيد «ياثورتنا يحرسك الله» الذي حقق نجاحاً لا بأس به. وبدأ في هذا العام تلحين قصيدة «طائر الهوى» للشاعر الحسين الحسن التي أداها الفنان عبد الكريم الكابلي للمرة الأولى العام 1981.

ولأن بشير عباس مسكون بالأفكار الجديدة ومحاولات التفرد في كل عمل فني يقوم به، فقد راودته في عام 1976ـ1977 فكرة الإنطلاق في رحلات فنية الى خارج السودان للتعريف بموسيقى بلاده. ولم يكن تنفيذ الفكرة عصياً، خصوصاً أن البلابل التحقن في تلك السنة بمعهد الموسيقى والمسرح. وهكذا أخذت تتضاءل حظوظ الأغنيات الجديدة. ومع ذلك جاءت أغنية «موجة» للشاعر سيف الدين الدسوقي بصوت البلابل في نحو العام 1977، تلتها أغنية «نسيتني أنا وخلاص يعني» و«زهر الريحان» للشاعر علي سلطان.

وواصل الموسيقار تجواله الذي بدأه بالولايات المتحدة في عام 1978، وشمل اليابان والهند والصين وأوروبا الغربية. ولم يتهيأ لفرقة البلابل إجتماع بمكتشفها

إلا في منتصف الثمانيـات حين قدم إليهن أغنية »سلافة الفن« للشاعـر عثمان خالد التي يوجد لها تسـجيل وحيد في مكتـبة التلفزيون السوداني، ومن دون مصـاحبة الفرقة الموسيقية. وفي مناسبة إنتفـاضة العام 1985، قدم بشير عباس لحن نشيد «الوطن الكبير» للفنان زيدان ابراهيم. وكان عملياً آخر عمل موسيقي تحتضنه دفات المكتبة الصوتية لإذاعة السودان من مؤلفات هذا الموسيقار الغزير الانتاج.

غيـر أن من حسن الحظ أن من التقـوا بشير عـباس خلال سـنوات الغربة التي امتـدت من العام 1989 الى 2001 وجـدوا لديه مجـموعـة من الأغنيات المكتـملة، والمقطوعات الموسيقية الجـديدة، والإطار الجديد لعدد من الأغنيات والمقطوعات التي سبق تقديمها. ومن الأعمال التي لم تر النور من ألحانه:

- أغنية «تاتي» للشاعر عبد الباسط سبدرات.
- أغنية «ما تفتكرني» للشاعر علي سلطان.
- مقطوعة «فالس نياغرا».
- أغنية «ايه حصل في الدنيا ديّ» للشاعر سيف الدين الدسوقي.
- مقطوعة «العسل في كنانة».
- أغنية «لا تدعني» للشاعر الأمير عبد الله الفيصل.
- أغنية «برضو راجعين ليك يا سودان» للشاعر إسحق الحلنقي.
- أغنية »سودانًا سودان الهنا» للشاعر إسحق الحلنقي.
- أغنية «الريدة ليك ياقاش» للشاعر رسحق الحلنقي.
- أغنية «تتبارك ما تتشارك» للشاعر محمد برقاوي.
- أغنية «طيبة أهلنا» للشاعر إسحق الحلنقي.

والحقـيقـة أن الدور الأكبر الذي قـام به عازف العـود بشير عـباس يتـمثل في التجويد الذي اتسم به أداء الفـرقة الموسيقيـة للإذاعة السودانية أثناء فتـرة إشرافه

عليـها. وسـاهمت تلك المهارات والـتجـارب في نجاحـه في تقويم بعض الأصـوات الجيدة التي ملأت الساحة الفنية قبل احـترافه فنون الموسيقى بسنوات عدة. ويذكر في هذا المجال بوجه خاص التأثير الإيجابي الكبـير الذي تركه بشير عباس في أداء الفنان الكبير عثمـان الشفيع. وكان قد رافق الشفيع عازفاً للعـود بعد حادث السير الذي أدى الى بتـر ذراع الشفـيع نحو العـام 1966. فقـد أسفـر تغيـير المقـامات والسلالـم التي اعتاد الشـفيع الغنـاء عليها فـي إبراز الأبعاد النهـائية الجمـيلة في صوته. وينطبق الشـيء نفـسه على مجموعـة الأصوات النسائية التي تبـناها بشير عباس، كالفنانة المغتربة إلهام الشرق، والفنانة حنان ابراهيم.

وتظهر مقـدرات بشير في عزف العود حين يرافق أحـد الأصوات التي يصطفي أصحـابها رفاقاً وإخـوة، كالفنان كمـال ابرهيم سليمان (ترباس) والدكـتور زروق أحمد مـحمود وعبد العـزيز محمد داود. وسـيحفظ له تاريخ الموسيـقى السودانية تجـربته الفـريدة في تطويع مـوسيـقى العود والآلات الموسـيقـية الأخـرى للأداء بالتصـفيـر من فمه. وهو فن يبـدو أن بشيـر عاصر من سـبقوه إليـه، وتأثر بهم وقلدهم ولكنه أنتج شـخصـيتـه وطابعه وأسلوبه الخـاص به. حدّث فـقال إن ممن عرفـوا بطابعهم الفريد في التـصفيـر بالفم الفنان حسن لسيـمان الهاوي. غـير أن بشير عايش من كـثب شخصين آخرين توجد تسجيلات لأحـدهما على الأقل تتبدى فيهـا تلك القدرة الفريدة. وهمـا عمه اللواء حسن بشـير نصر. وهو - يقول بـشير عباس - من فرط تلك الحساسية الفنية إنـتدب عازف الكمان المعروف عبد الله حامد العربي الى بعثة في النمسا للتخصص في مـسك الكمان وعزفه، وكان الأخير يعمل محاسباً مدنياً في إدارة القـوات المسلحة. والاخر هو الفنان عبد الكريم الكابلي الذي - كما يبدو من التسجيلات الصـوتية الإذاعية والخاصة - تعامل مع قدراته في هذا المجال باعتبارها من مكمـلات السلطنة الذاتية والطرب الداخلي الخاص بالفنان حين يقدم غناءه مـوسيقـاه، دون أن يسعى الى تأطير تلك الموهبـة وتوظيفهـا في العمل

الغنائي الموسيقي نفسه. ولم تعرف الموسيقى السودانية عملاً غنائياً تم فيه توظيف الصفارة بالفم ضمن الشكل الأدائي العام للأغنية إلا - وهي المرة الأولى والأخيرة - في أغنية «الحبيب قلبو طيب» التي لحنها وأداها الفنان محمد وردي، وإن كان إدخال التصفير بالفم فيها قاصراً على مطلع الأغنية.

مؤلفات الموسيقار

بشير عباس من المقطوعات الموسيقية

- دموع الفرح 1959/5/29
- لاقيته باسم 1959/9/29
- نهر الجور 1959/5/29
- ليالي عطبرة 1959/9/29
- وداد 1959/12/20
- لوحة 1959/12/20
- الرياض 1961/4/3
- آسيا 1964/2/26
- أمي 1964/2/26
- من حنانك 1964/6/26
- فارس النيل 1971/9/21
- حاول يخفي نفسه 1972/10/28
- أمسيات 1972/10/30
- ليالي واشنطن 1974/10/14
- مريدي 1974/10/14
- المقرن في الصباح 1977/7/26
- أيام في أنزارا 1977/8/7
- شروق 1978/3/23
- أفراح السودان 1984/9/30
- ليالي مدني 1984/10/21
- وداع 1990/1/1
- القاش 1990/1/1
- ريدتي 1990/1/1
- ألحان 1990/1/1

(المصدر: قاعدة البيانات الالكترونية، مكتبة الإذاعة السودانية، أم درمان).

□□□

الهوامش

(1) تاريخ الاذاعة السودانية: بحث غير منشور، قسم البحوث في وزارة الثقافة والاعلام. وأشار جمعة جابر في كتابه «الموسيقى السودانية» الى أن الاذاعة انشئت العام 1941، وهو مخالف للوثائق التي اجتمعت لدينا. وذكر المدير السابق للإذاعة الاستاذ محمد سليمان البشير في مقابلة إذاعية أجراها مع الفنانة عائشة الفلاتية أن الإذاعة بدأت بثها في ابريل / نيسان 1940.

(2)عطية، حسن: مذكرات حسن عطية ـ الجزء الاول. وقد ذكر الفنان حسن عطية ذلك أيضاً في برنامج «فنان وألوان» تقديم فيصل الصادق وبث العام 1978، وفي برنامج «كتاب الفن»، إعداد وتقديم محمود أبو العزائم، وبث في عام 1977، وذكره أيضاً في برنامج «مع أهل الفن» إعداد وتقديم محمد خوجلي صالحين وبث في 1962/12/7. كذلك ورد ذلك في حلقة برنامج «ضيف الاسبوع» التي استضاف مقدمها محمد سليمان الفنان حسن عطية، وبثت العام 1973.

(3) المصدر السابق.

(4) سليمان، جوهر عبد القادر: محادثة هاتفية مع نجل السيد عبد القادر سليمان المقيم في الرياض ـ السعودية، 1997/8/25. وأوضح جوهر أن والده رأى النور في الخرطوم نحو العام 1910. وكان مولده في المنزل الذي يحتل مكانه حالياً نادي العمال، وكان يعرف بـ «حوش شيخ سليمان». وبعد ذلك انتقلت الأسرة الى منزلها الحالي في الخرطوم. وقد تعلم عبد القادر سليمان عزف المندولين والعود في «حوش شيخ سليمان» (نادي العمال حالياً).

(5) ربما كان أخوه الفنان حسن سليمان (ولد العام 1924) قد تأثر بتلك القيم والمفاهيم ـ بحكم مشاهدته لعبد القادر سليمان وخليل فرح ـ وعلى هذا لم يغنّ مطلقاً في حفلة عرس حتى رحيله. ولذلك كان يعتبر ـ مثل خليل فرح ـ فناناً ذا مزاج فريد.

(6) جابر، جمعة: الموسيقى السودانية، ص 90.

(7) مقابلة اجراها المذيع عبدالمطلب الفحل في برنامجه «أهلاً وسهلاً»، مع الموسيقار عبد المعين، وبثها البرنامج العام للإذاعة السودانية في 30 أكتوبر 1979.

(8) من حديثه في برنامج «في ضيافة نجم» إعداد وتقديم ذو النّون بشرى، المكتبة الصوتية للاذاعة، بثّ في 18 فبراير/شباط 1983.

(9) مقابلة أجراها المؤلف مع المطرب عبد الكريم الكابلي في لندن في 20/4/1991.

(10) نجيلة، حسن: ملامح من المجتمع السوداني، ج.2، ط 3، بيروت، 1964، ص 191ـ192.

(11) عبد القادر سالم (المطرب): مقابلة مع المؤلف في لندن العام 1988.

(12) حسن عطية: برنامج «في ضيافة نجم، تقديم ذو النون بشرى، بث في 18/2/1983.

(13) مقابلة مع السيد كمال متى (مشمش) في منزله في لندن العام 1991. وقد تفضل السيد مشمش فقدّم لي ـ في حضور عدد من أنجاله وأفراد أسرته ـ نماذج مما كان يقوم بعزفه من أنغام شرقية ومصرية في الخرطوم في مستهل الاربعينات.

(14) مقابلة مع البروفسور الماحي اسماعيل العميد السابق لمعهد الموسيقى والمسرح في السودان في مقر إقامته في بون (ألمانيا) في 21/10/1992. وورد على غلاف اسطوانة Sounds of Sudan (Vol 2, London 1986)

بقلم الماحي اسماعيل ومعاوية حسن يس ما يأتي:

(Abdel Aziz) Mubarak plays the instruement (Oud) in a style par ticular to Sudan, instead of strumming he utilises the percussive tambour style using enormous attack and drive and very little vibrato.S" (World Circuit WCB004).

(15) عثمان حسين: برنامج «كتاب الفن» تقديم محمود ابو العزائم، مكتبة الاذاعة السودانية.

(16) عبد الكريم الكابلي: مقابلة مع المؤلف سجلت وقائعها على متن القطار المتجه من لندن الى مانشستر في مارس (آذار) 1988.

(17) قاض مدني وعسكري وإداري عين بعد إحالته على التقاعد من القضاء العسكري رئيساً لمجلس إدارة دار الصحافة للطباعة والنشر إبان حكم الرئيس السابق جعفر محمد نميري. هاجر بعد ذلك للعمل في سلطنة عمان. وهو شاعر وعازف كمان وخطاط بارع. لم يصدر ديواناً.

(18) الكابلي: مقابلة أجريت في لندن في 22/4/1991.

(19) مقابلة مع السيد يوسف الشيخ في مكان عمله حائكاً للثياب في دار فرقة الفنون الشعبية خلف مبنى الإذاعة السودانية في أم درمان ـ العام 1991.

(20) هكذا ورد اسم السيد تميم مختلفاً لدى كل من رواد عزف العود والمؤرخين الاجتماعيين الذين اهتموا برصد التطورات الفنية في تلك الفترة من تاريخ البلاد.

(21)علي مكي: مقابلة في مكتبه مع المؤلف بمقر الفرقة الموسيقية في الاذاعة في أم درمان العام 1990.

(22) حسن عطية: برنامج «في ضيافة نجم»، بث في 1983/2/18.
(23) مشمش، كمال: مقابلة، لندن، 1991.
(24) برعي محمـد دفع الله: مقابلة أجريتهـا معه في الخرطوم العام 1986. وأعـتقد أن هذه هي إحدى المرات النادرة التي وافق فـيها الموسيـقار السوداني الكبـير على التحدث عن نفـسه. وكنت قد عرفتـه، من كثب، إبان عمله نائباً لمدير الإذاعة للشؤون الإدارية. وبهـرني بتهذيبه الشديد وأدبه الجم، وتواضعه الذي لا يخفى.
(25) محمد عبد الله محمدية: مقابلة أجريتها معه في لندن في 1993/11/13.
(26) مقابلة برعي، ام درمان 1986.
(27) ذكر لـي الموسيـقار برعي ـ كـتابةً ـ في 1986 أن عـدد مقطوعـاته يصل الى 75، ورأيت تقديراً للفارق الزمني بين موعد المقابلة وصدور الكتاب أن العدد قد يصل الى 100.
(28) الصباح الجديد: العدد 34، السنة 3، 31 يوليو / تموز 1959، ص11.
(29) السر قدور: برعي محمد دفع الله، أساتذة وتلاميذ، الخرطوم، ع 346، 1993/8/14.
(30)ذكر صديقه البـروفسور علي المك أن بشير حكى أن عبد العـزيز داود بدأ حفلته تلك بأغنية «سمير الروح قلبي سمـيرو» التي نظمها ولحنها الشاعر عبـد الرحمن الريح، وأداها أساساً المطرب فضل المولى زنقار. وعـهدت الإذاعة بأدائها الى عبد العـزيز إثر ضياع الأسطوانات التي حوت التسـجيلات الأصلية لبعض الاغنيات. أنظر: المك، علي: عـبد العزيز ابوداود، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، دون تاريخ (الأرجح 1989ـ1990).
(31) مقابلات مع بشـير عباس في القاهرة 27 و28 يولـيو/تموز 1994، ولندن أغسطس/ آب وسبتمبر/ أيلول 1994، ولندن أغسطس/ آب 1995، و13 كانون الثاني/ يناير 1999م.
(32)معاوية يس ومـحمد الأسبـاط وفيصل محمـد صالح والسر احمـد قدور: الموسيقـار بشير عباس في ندوة الخرطوم: برعي محمـد دفع الله لعب دوراً بارزاً في تمكين شخصية الملحن السوداني، الخرطوم، ع 646، 1994/8/6، ص4، 7.
(33) المك، علي: عبد العزيز أبو داود، دار جامعة الخرطـوم للنشر، مطبعة جامعة الخرطوم، ط 1، 198، ص 24.
(34) مقابلة مع بشير عباس، لندن، 2000/1/13م.
(35) المصدر السابق.
(36) المصدر السابق.
(37)مقابلة مع بشير عباس في لندن، في 14 نوفمبر/ تشرين الثاني 2000.
وفي إجابة عن سؤال وجهه اليه المؤلف، ذكر الموسيـقار بشير عباس الترتيب الزمني التالي لمقطوعاته الموسيقية:
ـ أول مقطوعة موسيقية سجلها للإذاعة بعنوان شروق، وحدث ذلك في عام 1955.
ـ تلتها مقطوعة «مامبو سنّار» في نحو العام 1955.

ـ الفترة من 1956 الى 1962 لم يؤلف أي مقطوعات موسيـقية بسبب اشتغاله بالعمل، إذ التحق بمخـازن مصلحة النقل الميكانيكي لمدة عـام، ثم انتقل الى سنّار حيث عمل كـاتباً في مصلحة الري السوداني حتى العام 1957. وانتقل ليعمل كاتبا على الآلة الطابعة في رئاسة قسم سكك حديد الجزيرة ببلدة ودّ الشافعي.

ـ يوليو 1959 تاريخ التحاقه بالإذاعة السودانية سكرتيراً لفرقتها الموسيقية.

ـ 1962: مقطوعات «أمي» و«أحاسيس» و«ألحان» و«حلفاية الملوك».

ـ 1963: مقطوعتا «الرياض» و«نصرٌ لنا».

ـ 1964: مقطوعتا «أبي» و«الأخت».

ـ 1966 : مقطوعة «الأضواء».

ـ 1967: مقطوعة «دموع الفرح».

ـ 1970: مقطوعات «مريدي» و«أيام في أنزارا».

ـ 1975: مقطوعة «القمر في كنانة» (37).

●●●

الكمان في السودان

تعتبر الكمانــة آلة حديثة نسبياً. فقد رأت النور في القــرن السادس عشر. وكتب لها الإزدهار في القرن الذي تلاه. وهي، قطعاً، وفدت الى السودان حديثاً، إذ لم يكن لها وجود سابق فــيه، وإن يكن لها مشابهُ من الوتريات الشعــبية. وعلى رغم حداثة قدومها الى السودان، فليست ثمة معلومات موثوقة عن كيفية دخولها السودان.

يرجّح البروفــيسور الماحي إسمــاعيل العميد الســابق لمعهد الموسيــقى والمسرح ورئيس قسم الموسيقى الإفريقية ســابقاً في إذاعة صوت ألمانيا (دوتش فيلا)، وهو من الرواد الذين عزفــوا الكمانة، في الســودان، وبرعوا فيــها ـ أن هذه الآلة الوترية دخلت مع البريطانيين الذين غــزوا السودان العام 1898. ويرى أيضا أن الجــاليتين السورية والــلبنانية في الســودان كانتا تســتقــدمان فرقــاً موســيقيــة للترفــيه عن أفرادهما، فربما كان ذلك سبباً لإنتقال الكمان الى السودان (1).

وبوجه عام يمكن القــول إن الكمان ربما وفد الى السودان إبان العــقد الثاني من القرن العــشرين، لكن الســودانيين لم يتبنوه إلا بعــد أن شاهدوه وسمــعوا نغــمات أوتاره لدى فرق الموسيقى العربية والمصرية. ولا ينبغي إغــفال أن ثمة آلة موسيقية شعبــية أحادية الوتر شبيــهة للغاية بالكمان، توجد في غــرب السودان. وإذا كنا قد رجحنا مــجئ العود الى الســودان ضمن متــاع جنود حملة كــتشنر باشــا ، فلماذا نستبعد أن يكون ضمن تلك الحملة من أتى بكمانتــه؟ ولماذا يُستبعد أيضاً إحتمال أن

تكون هذه الآلة الشجية أتت مع أحد مدرسي كلية غوردون التذكارية التي كانت أولى المؤسسات التي عني البريطانيون بإنشائها خلال الفترة التي تلت مباشرة إحكامهم سيطرتهم على السودان؟

مهما يكن، فإن الموسيقيين السودانيين المعاصرين أجمعوا على أن أنماط الموسيقى المتعددة لدى المجتمع السوداني لم تعهد الكمان إلا على يد العازف السر عبدالله. ويمكن القطع بأنه أول من أدخل الكمان في الموسيقى الغنائية السودانية الحديثة (2).

كان السر عبدالله ذا مواهب عدة؛ كان متفرداً في كلٍّ منها. فقد كان نجاراً ماهراً، وصمم آلة موسيقية فريدة تجمع ملامح العود والماندولين والقانون. وكان مختصاً بصنع آلة «الكرار» الاثيوبية، كان يحملها معه الى «بيوت اللعبات» التي كان يختلف اليها مع المطربين، يؤجج بها الرقص حين يجود مزاجه، ويعبث برأسه الطرب. وقيل إنه كان يمتاز بحاسة فريدة في تمييز النغمة النشاز، وكان يشارك في تعديل الألحان والإضافة إليها (3).

ولد السر عبدالله في مدينة الخرطوم بحري. وعمل نجاراً في مصلحة المخازن والمهمات. وكان عازفاً لآلة القربة في فرقة المصلحة إبّان الثلاثينات. بدأ يتعلم عزف الكمانة في تلك الفترة، ثم هاجر الى مصر حيث درس النوتة الموسيقية. وكان من اول انتاجه المسجل عزفه مع الموسيقار الراحل اسماعيل عبدالمعين أغنيتيه «قابلته مع البيّاح» و«حجبوكا ياضوّ السما». ومن اسف ان هاتين الاسطوانتين انقرضتا، ولم يبق لهما اثر الا عند قلة تهوى جمع كنوز التراث، والتاريخ، والتحف النادرة.

ذكر الناقد الموسيقي جمعة جابر أن الكمان على عهد السر عبدالله كان يُدَوْزَنُ على الأسلوب العربي (صول ري، صول ري... ألخ)، ثم حدث الانتقال الى التسوية العالمية (صول، ري، لا، مي..) المستخدمة حتى اليوم. وحدا ذلك بجمعة جابر الى

التساؤل حول أسباب ذلك الانتقال والتغيير [4]. غير أن البروفيسور الماحي اسماعيل يقول إن الدوزنة كانت وبقيت على النمط العالمي، «لكن طريقة العزف كانت مختلفة، وهو أمر يتعلق بطريقة العفق على الاوتار (FINGERING)، والسر كان له أثر كبير في توجيهنا» [5]. ويُذكر أن الماحي الذي يقيم في ألمانيا تعلم العزف على الكمان عام 1948، وكان أول معلّم للموسيقى في وزارة التربية السودانية التي ابتعثته الى بريطانيا، حيث درس الموسيقى في كليتي سَري Surrey وترينيتي Trinity لمدة خمس سنوات (54ـ1959).

وحقاً فإن طريقة عزف السر عبدالله؛ التي يمكن المرء أن يسمعها اليوم في ما بقي من الاسطوانات الفحمية التي سجلت خلال النصف الاول من القرن الحالي؛ تختلف تماماً عن أسلوب العزف السائد حالياً في البلاد. ويرى البروفيسور الماحي أن الموسيقى السودانية لم تحافظ على طابعها إبان فترة السر عبدالله لأن الطريقة التي كان يغني بها سرور وكرومة تختلف عن أسلوب غناء الاجيال التي تلتهما، «من حيث إنتاج الذبذبات الصوتية والزخارف النغمية، وذلك نتيجة للمؤثرات العصرية الوافدة من خارج البلاد» [6]. ويوجز عازف الكمان السوداني المتميز محمد عبد الله الشهير بمحمدية أهمية السر عبد الله بالنسبة الى الموسيقيين في أنه كان «منضبطاً في الأداء، كما أن أسلوبه في العزف كان أدائياً متنوعاً وليس رتيباً» [7].

ولد الماحي إسماعيل في مدينة الأُبيض، في غرب السودان عام 1930. لكنه تلقى تعليمه في أم درمان التي إنتقل إليها إثر قرار إدارة المعارف (التربية والتعليم) نقل والده المعلم إلى الخرطوم. وأُلحق اسماعيل بمدارس الاحفاد، وأم درمان الاميرية، ومدرسة التجارة. وبعد تخرجه عمل محاسباً. غير أنه كان قد هام بآلة الكمان التي تعلم العزف عليها عام 1948. وكان رفيقه في هذا الدرب العازف الموهوب الراحل حسن الخوّاض.

اثبت الماحي براعة تنمّ عن موهبة في عزف الكمان حتى اختير في العقد الخامس من هذا القرن رئيسا لفرقة أوركسترا الاذاعة السودانية. وفي عام 1953 استدعته السلطات السودانية الى بلدة بخت الرضا الواقعة على ضفة النيل الأبيض، حيث يوجد اكبر معهد لإعداد معلمي المدارس الابتدائية، واول مدرسة نموذجية لتجريب المناهج الدراسية، وطُلب اليه تدريس الموسيقى للتلاميذ. وقبل ان ينصرم العام تقرر إبتعاثه الى بريطانيا حيث مكث عاماً. وبعد عودته هيئت له بعثة دراسية أخرى لمدة عامين قضاهما في كلية سري للموسيقى The Surrey College Of Music وبعد إكماله دراسته هناك جلس لامتحان تقرر إثر إجتيازه له قبوله في كلية ترينيتي Trinity College في لندن، وحصل بعد ثلاث سنوات على دبلوم الموسيقى، وعاد العام 1959 الى البلاد لينشئ شعبة الموسيقى في معهد بخت الرضا حيث بقي حتى عام 1963، عندما تقرر نقله مفتشا للموسيقى في ديوان وزارة التربية والتعليم في الخرطوم.

بعد عام واحد إنتدب الماحي إلى وزارة الاعلام، وكُلّف عقب نجاح ثورة أكتوبر/تشرين الأول 1964 إنشاء فرقة للموسيقى الشعبية، ووضع خطة لإقامة معهد للدراما في البلاد. وأتاح له ذلك السفر الى مختلف أرجاء السودان لتوثيق الفولكلور الموسيقي والغنائي، وكان يأمل أن يتمكن من إدماج ما جمعه في منهج موسيقي يدرس للتلاميذ والطلاب.

أسفرت مساعي الماحي عن إفتتاح معهد الموسيقى والدراما عام 1969، وحرص غاية الحرص على تخصيص قسم للفنون الشعبية، إستعان فيه بمطربين وراقصين شعبيين من البيئات الفولكلورية التي زارها في وقت سابق. غير أنه لم يلبث أن إختلف مع وزير الثقافة والإعلام حول فلسفة تسيير المعهد. وتركز الخلاف أساسا حول إتجاه السلطات الى الإستعانة بأساتذة موسيقى كوريين. وكان الماحي غير موافق على ذلك «ليس لأسباب عنصرية، وإنما لاختلاف في الرأي الثقافي. ولم يكن امامي سوى الاستقالة».

غير أن حكومة السودان طلبت إليه العـودة مرة أخرى العام 1984 لإدارة المعهد «لمحاولة إعـادة صياغـته من جديد (...) لكـن ذلك كان مسـتحيـلاً، بعدما تفـاقمت المشكلات حول عدم وجود مبنى للمعهد، وعـدم الإهتمام بالتسكين الوظيفي لموظفيه وأساتذته. وألفيـتني منهمكا عاما كاملا في قـضايا ادارية لم تؤد الى الوصول الى اي نتاج ايجابي» (8).

بدر التهامي

يعد السـيد بدر التهـامي أحد أمهر واقـدم عازفي الكمان في الـفرق الموسيقـية النظامية السودانية. وقد شارك مع زمـلائه المطربين في حملات الترفيه عن وحدات قوات دفاع السـودان التي إشتركت في مجـهود الحلفاء الحربي في الحـرب العالمية الثانية. ولد في مدينة واد مدني عـاصمة الولاية الوسطى عام 1924. درس المرحلة الابتدائية، واضطر الى قطع تعليمه، لأن جده لـم يكن يملك جنيهات ثمانية كان لا بد من دفعها لتأهيله للقبول في المرحلة الدراسية التالية. وعمل مزارعاً إثر ذلك.

إهتدى الى الكمان من طريق آلة «أم كيكي» الشعبية ذات الوتر الواحد، فقد سمع صوتها ذات مرة أثنـاء العمل في حقل زراعي، فهرول صوب مـصدر الصوت، فإذا به وجهاً لوجه أمام مـجموعة من أبناء قبائل غرب السودان، يتغنون بأغنيـة شعبية يقول مطلعـها «يا إخَيْتِي يا بنت أمّـي» ـ يا أُخيّتي ياابنة أُمي ـ وبعد أن فـرغوا من الغناء والعزف ألحّ عيهم أن يبيعوه آلتهم الموسـيقية، ولم يكن في جيبه أكثر من 20 قرشا لكنهم تمسكوا بأن يكون سعر البيع 30 قرشا، وبعد مساومات مضنية رضوا بما عرضه عليهم.

عكف التهامي على تعـلم عزف اللحن الذي سمعه من أصـحاب الكمان ذي الوتر الواحد، ومن شـده ولهه بتلك الآلة الساحـرة أضاف إليهـا وتراً ثانياً. ولما لم يشف ذلك غليله، شدّ رحاله الى واد مدني بحثا عـمن يعينه على تغيير الوترين المصنوعين

من سبيب ذيل الحصان الى آخرين من العصب. عاد التهامي إلى حي محطة السكك الحديد ـ مسقط ـ رأسه فوجد أرمينياً يدعى ميشيل (ميشال) يعزف على كمان حقيقي، دهش تماما، بل صعق! ذلك أن كمان ميشيل ليس مثل الكمان الذي اشتراه بـ 20 قرشا. غير أنه اقنع نفسه قي نهاية المطاف بأن كمانه لا يقل عن كمان الارمني في شئ.

سأل ميشيل عن ثمن كمانه، فأبلغه الاخير بأن منه مايباع مقابل عشر جنيهات، وهناك أنواع تباع بخمسة عشر جنيها، بل وتباع أنواع أخرى بعشرين جنيها. ولم يكن ذلك يعني شيئاً لبدر التهامي لأنه لم يملك طوال حياته شيئاً من تلك المبالغ الخرافية. فطلب من ميشيل أن يبيعه اوتاراً، أو يبحث له عن كمان لا يزيد ثمنه عن جنيهين أو ثلاثة. غير أن الأرمني عرض عليه أن يعلمه عزف الكمان بجنيه مقابل كل ساعة. ووحده بدر التهامي كان يعلم أن الجنيه الواحد مبلغ لا قِبَل له به.

اضطر إثر ذلك الى الاستعانة بابناء مدينته ليقوموا بمساع حميدة بينه وميشيل حتى يوافق الاخير على خفض أجر التعليم الى ربع جنيه للساعة الواحدة. وكان وسيطاه الصديقان المشتركان عثمان صالح ـ خال الرئيس السابق جعفر محمد نميري ـ وموسى المنيسي. وخوّل التهامي لصديقيه أن يصلا الى حل وسط مع ميشيل حتى مبلغ 50 قرشا للساعة، على أمل أن تتحسن حاله المادية. لكن ميشيل رفض المساومة بدعوى أنه يملك علماً لا يريد أن يوزعه هباتٍ على الآخرين.

لما أنفق التهامي الدراهم القليلة التي جناها من عمله في المزرعة، وجد نفسه معدماً، بلا كمان، بلا أوتار جديدة كان يمنّي نفسه بها. فاضطر إلى العودة الى المزرعة، وبيده كمانه البدائي ذو الوترين الاثنين. وعكف يدرب نفسه تدريباً شاقاً. لكنه لما ضاق ذرعاً وأصابه الإحباط ـ كما يقال الآن ـ من محدودية إمكانات آلته قرر العودة إلى مدينته بحثاً عن حلاق من أبناء الجالية الشامية بلغه أنه عازف كمان بارع.

كان أول ما طلبه من الحلاق الشامي، بعدما قابله، أن يبحث له عن كمان زهيد الثمن يتيح له تعلم العزف، لكنه لم يصدق مسامعه عندما رد عليه الحلاق الطيب بأنه على إستعداد لتعليمه العزف على الكمان مجاناً، كما قال له إن لديه كماناً اضافياً يمكنه أن يشتريه مقابل خمسة جنيهات.

إضطر صاحبنا إلى العودة الى المزرعة ليكد ويكدح حتى يوفر الجنيهات الخمسة ليحصل على الكمان. مكث شهرين في تلك الارض الخلاء، يزرع مزيداً من أحواض إنبات الخضروات حتى جمع بُغيته. ولما عاد وتسلم كمانه فوجئ بالحلاق يحذره من أنه سيلقنه مبادئ العزف طبقاً لسلم الموسيقى الشرقية. وبدأ يعلمه السلالم والمقامات والنغمات طبقا لأسمائها العربية. ولم يكل من المران، حتى عندما يكون على ظهر حماره وسط الحقول. ولم يثنه عن التمرين تهديد والده بأن يطعنه بالحربة، لأنه لم يكن يرى فرقاً بين عازف الكمان والمخنّث (9).

وممن برعوا في عزف الكمان في السودان محمد عبدالله أبّكر الشهير بـ «محمديّة»، وهو موهوب، تتجلى قدرته غير العادية في الإرتجال الذي يتسم به عموماً أداء العازف السوداني. وأفادني السيد محمدية بأنه تعلم نتيجة التمرين المكثف، ولما نبغ وسط العازفين في فرقتي الاذاعة والتلفزيون السودانيين إبتُعث إلى معهد الموسيقى العربية في القاهرة حيث برَّ زملاءه على الرغم من أن عدم التأهيل الابتدائي في السودان إضطره إلى العودة الى تحصيل الدروس التي يتلقاها الصغار في المدارس المصرية لكي يواكب الدروس العالية في مقررات المعهد، وحصل مع ذلك كله على أرفع تقدير في الدفعة التي تخرجت العام 1975.

وقد أفرز الكمان النواة الحقيقية للفرقة الموسيقية ـ كفكرة قومية مرتبطة بالنهج الموسيقي للشخصية السودانية الحديثة ـ التي سعى المطرب الراحل ابرهيم الكاشف الى تكوينها العام 1936. وكانت اولى فرق الكاشف، الذي قال انه تأثر بـ «التخت الموسيقي» الذي شاهده في مصر، تضم حسن عمر سوميت (عود)، وعبداللطيف خميس (عود)، وعوض فضل الله (كمنجة).

يقـول العـازف عوض فـضل الله إنه يُعـتـبر نفـسـه «أول عـازف في (فرقـة) أوركسترا الإذاعة» [10]. ويضيف: «بدأت حياتي هاوياً منذ الصـغر الى أن التحقت بكلية غوردون، حيث كونّا فرقة موسيـقية برئاسة الأستاذ اسماعيل الأزهري، أول رئيس حكومة سودانـية مستقلة، وتولى رئاسـة مجلس السيادة لاحـقاً. وقد بدأت الفرقة بـ 90 عضواً، لكن عضويتها تقلصت في نهاية المطاف إلى 7 أعضاء فحسب. كانت آلات الفـرقة كـمان وعود وتشـيللو. وبعد تخـرجنا في المدرسة العليـا بكلية غوردون، كونت فرقة في الحي مع المرحوم حجازي الذي كان جارنا. ثم كونّا فرقة أطلقنا عليـها «الفرقـة الوترية» وضمت عـوض فضل الله وحجـازي وحسن عـمر سوميت وأحمـد فضل الله حسين وعبد اللطيف خميس. كـانت فرقة بلا مغن. وكنا نشارك في إحياء حـفلات الأفراح بعزف مقطوعات المارشات العـسكرية وموسيقى أغنيات التم التم. واسـتمرت الفـرقة الى أن بدأت إذاعة أم درمـان بثها، فـدعينا الى العزف مع سرور وحسن عطية».

ويستطرد: «كان المغنيان الأكثر صيتاً في ذلك الوقت هما عبد الكريم الإمام وعطا محـمد ـ وهمـا أول ثنائي في السـودان ـ وكانا يغنيـان بالرق فقط. وبعـد تكوين فرقتنا الوترية جاء إلينا الفنانان المذكـوران في منزل حجازي بالموردة وطلبا منّا أن نتعاون مـعهما فنيـاً. وفي سنة 1938دعينا إلى حضور مبـاراة في كرة السلة في كلية غوردون. هناك تعرفت مصـادفة الى الفنان ابراهيم الكاشف الذي دعاه الطلبة الى الغناء في تلك المناسبـة. وبعد بضعـة أشهر من لقائنا مـع الكاشف، تقابلنا في إحدى رحلات الترام من الخـرطوم الى أم درمان، فعرفني بنفسـه مجدداً، وقال لي إنه سمعنا نعزف للثنائي عبد الكريم الإمـام وعطا محمد. وأثناء المقابلة مع الكاشف طلب مني أن نحدد مـوعداً للقاء آخـر لأنه يريد التعـاون معنا. كانت مـحطة الإذاعة آنذاك تُختـزل في شخص مـراقبهـا حسين طه زكي الذي كـان يعاون المسـتر آربر بصفـته مديراً لمكتب الإتصـال (وزارة الإعلام حاليـاً)، وكان المكتب يتـبع السكرتير

الإداري الذي يعادل منصب وزير الداخلية. وكان يعاونهما في الإدارة محمد عثمان القاضي. فأبلغت حسين طه زكي بأني التقيت بمغن جيد. فطلب مني أن أعمل معه تجربة (بروفة) ثم أصطحبه الى دار الإذاعة مساء اليوم التالي».

ويتابع: «ذهبت الى الكاشف وعملنا بروفة لأغنيته «حبيب القسا بيّ طال الشوق والأسى»، وهي أول أغنية قدمها الكاشف الى الإذاعة. لم يسبقنا الى الإذاعة سوى الفنان حسن عطية الذي كان يعزف العود بنفسه. وكنت أعزف العود، والكمانة بيد حجازي، حين نكون برفقة الكاشف، لأن الأخير لم يكن يعزف العود. وكنت أتحول عازفاً للكمانة حين نكلف بمرافقة حسن عطية في الغناء، لأنه كان يعزف العود بنفسه» (11).

وحين سافر حجازي خارج العاصمة اضطر عوض فضل الله الى الاستعانة بعازف العود البارع حسن عمر سوميت ليرافقا الكاشف في حفلاته في الإذاعة وبيوت الأفراح. ومع عودة حجازي انضم الى رفيقيه لتصبح أول أوركسترا سودانية مكونة من هذه المجموعة الثلاثية الرائدة. وهي أول أوركسترا كونتها الإذاعة. وكانت الإذاعة تمنح المطرب والعازفين - مجتمعين - 150 قرشاً عن كل حفلة». ويقول العازف الرائد حسن عمر سوميت: «كنا نجتمع في منازلنا لتوقيع الأغنيات. ونطلب من المغني أن يأتينا في منزل بعينه لنبدأ التوقيع. وبعد اطمئناننا الى الأغنية نذهب الى الإذاعة لتقديم الفواصل حية على الهواء. (وقد) إتصل بنا الحاج محمد أحمد سرور طالباً منا توقيع بعض الأناشيد معه لتقديمها لرفع معنويات الجنود السودانيين المشاركين في معارك الحرب العالمية الثانية. ولم نكن نجد صعوبة في التوقيع معه ولم نلحظ فارقاً بين الأغنية الوترية وأغنية الحقيبة التي أسسها المرحوم سرور» (12).

ويقول عازف الكمان والعود يوسف الشيخ انه كان عضواً في أول فرقة تعاقدت معها الإذاعة السودانية بأجر ثابت العام 1946. وكانت تضم: عثمان حامد (فلوت -

صفارة)، يوسف الشيخ (عـود)، محمد النورِ بلّة (فلوتـصفارة)، احمـد حامد النقر (كمنجة)، بدر التهامي (كمنجة)، ومحمد احمد ابوشنب (ايقاع).

ويقول العازف علي مكي رئيس فرقة الموسيقى في الإذاعة السودانية انه لم تكن ثمة فرقة منتظمة حتى بعد افتتاح الإذاعة بخمس سنوات: «عود وكمنجتان فقط في الغالب. ثم ظهرت بعـد ذلك فرقة «جوقة الشبـاب»، ومن أعضائها سعد أحـمد عمر، وعلاءالدين حـمزة، والماحي اسماعـيل، وحسن طالب، وأونسة أرباب، وعبـدالعزيز عبود، وعزالدين علي حامد، ومحجوب عواض، وأحمد حامد النقر، ويوسف الشيخ، واسماعيل حوراني».

وذكر علي مكي انه عنـدما التحق بفـرقة الإذاعة العـام 1946 كانت تضم: علي مكي (عـود)، علاء الدين حـمزة، حـسن خواض، الماحي اسـماعـيل، بدر التهـامي، عبـدالفتّاح الله جـابو، عبـدالعزيز عبـود (كمنجات)، واحـمد حامـد النقر (كـمنجة وشيللو)، كمال عبداللطيف (كلارنيت)، محمود عـثمان (ساكسفون)، موسى محمد ابراهيم (بيكلو)، محـمد نور، عثمـان حامد (فلوتـصفـارة)، محمد احـمد ابوشنب، عثمان حاكم حارس مرمى فريق الموردة (ايقاع).

ويقول المطرب الكبير التاج مصطفى ان فرقـة الاذاعة التي عاصرها عند التحاقه بها العام 1946 كانت تضم «يوسف الشيخ، بدر التهـامي، محجوب خواض، حامد طالب، الماحي اسـماعيل، و(أخـاه) محمـد اسمـاعيل الماحي، وحســن فضل المولى، وسعدابي عمـر، وآدم ريحان، ومحمد نور، وبشير عـمر، واحمد المصطفى (المطرب، إذ كان في البداية عازفاً للعود)، وحمزة خلف.

وقد اتجهـت غالبية افـراد الفرقة الموسيـقية المبكرة ـ وهم عازفـو الكمان ـ الى الدراسة، ونبغ بينهم من قامـوا بأدوار كبيرة في رسم سياسات التـعليم الموسيقي وتنفيذها في البلاد اثر استقلالهـا. وكان مراقب الإذاعة الراحل متولي عيد اول من

أنشأ معهداً لتدريس الموسيقى في السودان، وذلك عندما اتفق العام 1947 مع استاذ موسيقى مصري يسمى حسني كان يعمل معلماً في مدرسة الملك فاروق التابعة للبعثة التعليمية المصرية على تعليم عازفي فرقة الاذاعة قواعد الموسيقى. ويقول التاج مصطفى الذي كان ضمن الدفعة الاولى في معهد الاذاعة ان تلك الدفعة جمعت: التاج مصطفى، الماحي اسماعيل، علاء الدين حمزة، حسن أحمد الخواض (حسن خواض)، فرح ابراهيم. «وبعد دراسة ابجديات الموسيقى انضم الينا محمد اسماعيل بادي، وأحمد مرجان، وعثمان ألمو، وسعدابي عمر، وعازف الكلارنيت آدم ريحان، وكمال عبداللطيف» (13).

ويقول الرئيس السابق لفرقة الموسيقى في الإذاعة الموسيقار علاء الدين حمزة طه - وهو نفسه عازف كمان بارع - انه اختير عازفاً في الفرقة العام 1948، إثر فترة اختبار دامت شهراً. وفي العام 1952 اختير رئيساً للفرقة. وذكر ان من سبقوه في قيادة الفرقة هم المطرب الراحل عثمان الشفيع (كان عازف عود في الفرقة)، والفنان احمد المصطفى، ثم عازف العود اسماعيل حوراني، ثم الماحي اسماعيل، وعلاء الدين نفسه.

وأورد أسماء أعضاء الفرقة التي عمل ضمنها، حتى تعيينه رئيساً لها، على النحو التالي: المرحوم الملازم الثاني محمود عثمان (ساكسفون)، كمال عبداللطيف (كلارنيت)، عوض عبدالرحمن (ترومبيت - طرمبة)، سعدابي عمر (فلوت)، موسى محمد ابراهيم (بيكلو)، احمد عبدالرازق (أكورديون)، مولانا عبدالله النجيب المحامي (أورغن هوائي)، الماحي اسماعيل (تشيللو)، احمد حامد النقر (تشيللو)، ومحمد احمد ابوشنب (الايقاع) (14).

كانت الكمنجة الآلة الاساسية في أولى محاولات تطوير الأغنية الحديثة في السودان، فقد ذكر بدر التهامي ان المطرب الراحل الحاج محمد احمد سرور كان اول من أدخل الكمان في الغناء الذي كان سمته «حقيبياً» صرفاً، لم يخرج عن طور

الاستعانة بالحلق والتصفيق بالاكف. وقال ان اول اوركسترا ـ إذا جازت التسمية ـ عزفت للمطرب سرور كانت تضم حسن عمر سِوميت وعوض فضل الله.

ويبدو ان الكمان لم يقو منذ البداية على إضعاف مكانة العود في الفرق الموسيقية والتقليد الغنائي المتبع في السودان. فقد تواترت الاشارات في احاديث رواة ثقاة، معززة بالصور الفوتوغرافية، الى ان ارهاصات الفرقة الموسيقية التي تضم اكثر من عازفيْن الى جانب المغني كان يغلب على تكوينها وجود عدد كبير من عازفي العود. يقول بدر التهامي: «كانت آلات اول فرقة كمنجة واعواد»، ويقول عازف الكمان محمد الضي آدم انه يملك صورة فوتوغرافية لفرقة موسيقية مبكرة تضم ستة عوادين وبضع كمنجات. ويقول المطرب سيد خليفة ان عدد العوادين ظل يغلب على تكوين الفرقة حتى بعد عودته من مصر اثر اكمال دراسته العام 1951.

وتفرد عدد من كبار العازفين بمواهب وملكات اتاحت لهم وضع بصمات خاصة بهم في اغنيات بعينها، باتت نهجاً يقلده المقلدون. وبرز كثيرون منهم مؤلفين مستقلين بلونهم الخاص بكل منهم، اسلوباً وتنغيماً وتوظيفاً للاشعار والالفاظ.

وترك الموسيقار الايطالي إيزو مايستريللي تأثيراً كبيراً في الجيل الثاني من الموسيقيين، خصوصاً عازفي الكمان. وفي مقدمة رواد هذا الجيل العازف محمد عبدالله أبكر محمدية، والمرحوم سيف النصر محمد عثمان. وقد كان لتمارين مايستريللي في الغناء والاوبرا الغربيين درو كبير في تأهبيل طليعة عازفي هذا الجيل بقدرات اتاحت لهم تنفيذ الالحان السودانية بامكانات متقدمة في اطار الطابع الغنائي السوداني. وكانت لمشاركة ماستريللي بنفسه في تسجيل بعض أعظم الاعمال الغنائية السودانية ـ منها المقدمة الموسيقية لأغنيات «لقاء وعهد» (وحياة ابتسامتك) لحمد الامين (للشاعر محمد علي جبارة)، وملحمة «يقظة شعب» لحمد وردي (للشاعر مرسي صالح سراج)، و«رسائل» ألحان التاج مصطفى، أداء الفنان

ابراهيم الكاشف (للشاعر عبيد عبد الرحمن) - دور كبير في الارتقاء بمستوى العزف والآداء.

وقد تأتّى بفضل الكمان، ومهارة الرعيل الاول من الموسيقيين السودانيين، تحقيق اول خطوة كبيرة في طريق تطوير الاغنية منذ ان ابتدع الفنان محمد احمد سرور الشكل الحقيبي المعروف. فمع احتلالها مكانة مميزة في تكوين الفرقة الموسيقية، اتاحت التخلي عن جوقة الكورس المرتبط بالشكل الغنائي القديم، بما في ذلك من رتابة وتكرار.

علاء الدين حمزة

ولد الموسيقار علاء الدين حمزة طه في حي الموردة، في مدينة أم درمان، في 24 نوفمبر / تشرين الثاني 1926، لأسرة تنتمي الى جزيرة الأشراف في منطقة دنقلا. والتحق بمدارس الاحفاد، حيث درس المرحلة الابتدائية، ثم انتقل الى المدرسة الانجيلية المصرية حيث أكمل المرحلة المتوسطة. ونجح في امتحان الانتقال الى المدرسة الثانوية حسب نظام البعثة التعليمية المصرية في السودان. غير انه لم يواصل بعد السنة الاولى، فقد كانت رغبة ذويه في أن يحصل على وظيفة عارمة.

هكذا تقدم علاء الدين حمزة الى مصلحة الإرصاد الجوي حيث عين موظفاً العام 1942، ونقل على الاثر الى ملكال وكريمة وأبو حمد. واستقال منها العام 1948 لينتسب الى «شركة النور والقوى الكهربائية»، وظل يعمل بقسم ادارة القوى العاملة منذ تعيينه حتى تقاعده نهاية العام 1986 مديراً لشؤون الأفراد. وقد كرمت الشركة عطاءه ووفاءه لها بأن أعادت تعيينه بعقد خاص مستشاراً للقوى العاملة.

وكان لا بد ان يتأثر علاء الدين بالغناء الموسيقى منذ بكرة صباه؛ فقد كان والده حمزة طه عازفاً للعود، وكان من جلسائه وزائريه المنتظمين فنان الشعب الاستاذ خليل فرح بدري. وكان الجاك آحمد رحمة الله - عم علاء الدين - يعزف على الطمبور، ويشارك بالغناء في مناسبات الأسرة.

وفضلاً عن ذلك فـقد كان حي الموردة الامدرماني العـريق موئل للفن والفنانين، ففيه عبدالرحيم عبدالجليل واخوه التوم عبدالجليل، وعطا كوكو ومحمود عبدالكريم (اولاد الموردة)، وبرعي مـحمد دفع الله، وبدر التـهامي، ومـحمد أحـمد حـجازي، وحسن عمر سـوميت، وعوض فضل الله، والشاعر الصـاغ مـحمود ابوبكر، والفنان ابراهيم الكاشف، وكانت فـيه دار فوز حيـث كان يسمر خليل فـرح، والرعيل الاول من افذاذ الحركة الثقافية والوطنية، وفيه الشاعر عوض احمد خليفة، وعدد من قادة الحركة الرياضية وابطالها.

اتاحت تلك البيئة المفعمة بالموسـيقى والغناء قدراً من التذوق الموسيقي في نفس الصبي عـلاء الدين. وكان يمكن ان تكون قمة طـموحه، أسوة ببني جـيله، أن يتعلم الضرب علـى اوتار العود، غيـر ان تحوله الى الكمـان نجم استـجابة لتحـدٍّ كبـير. فبعدما نقل الى مدينة ملكال عاصمة ولاية اعالي النيل، موظفاً في مصلحة الإرصاد، تعرف الى باشكاتب مستشفى المدينة الذي كان يملك عوداً وكماناً. ولم يمانع الرجل في السماح لزميله بالتمرن على العود، لكنه لم يسمح له صراحة بمساس آلة الكمان «قائلاً إنها آلة عظيمة ولا يجوز أن يتعلمها سوى النوابغ».

كان ذلك دافعاً قوياً وراء اصرار علاء الدين حمزة على تعلم العزف على الكمان. ولم يمكث طويلاً ان يستقيل من وظيفته اثناء عـمله في مدينة كريمة، مفضلاً التفرغ عامـاً او عامين للتـدرب على الموسيـقى ثم البحث عن عـمل. وتدرب على الآلة لدى زميليه العـازفين أونسة أرباب والماحي اسماعيل. وشـجعه الموسيقار برعي مـحمد دفع الله اثناء تدرّبه فاعـتمده عازفاً مـعه ضمن الفرقـة التي يزود بها المطربين في الحفلات الساهرة. والتحق ايضـاً بفرقة نادي الاصلاح الرياضي. وكانت تضم اول عازف للأورغن في البلاد، ويسمى محمـد دكة. وعندما يكون خالياً من الارتباطات العملية، كان يعـبر النيل الابيض الى الخرطوم ليسهر مع اصدقـاء له يجمعهم الهم بالعمل الغنائي والموسـيقي. وهكذا بدأت تعرفه المجـتمعات وجمـاعات الوسط الفني عازفاً للكمان.

«كان طمـوحي أن أكون عازفـاً في فرقة الاذاعـة، ومؤلفاً لميـلوديات المقطوعات الموسيقية. وواتتني الفرصة عندما اعلنت الاذاعـة عن حاجتها الى عازف كمان العام 1948، فتـقدمت الـى الوظيفـة، وتقدم مـعي العازف حـامد طـالـب، وبقـيت تحت التمـرين شهـراً، ولما حان مـوعد الاخـتبـار النهائي تقـرر أن يتمـثل الإختـبار في مشاركتي (مع الفـرقة) في عزف أغنية «أنا لم أزل» للمطرب عثـمان حسين، وكانت تقدّم للمرة الأولى».

بعد انضمامه الى الإذاعة، عكف على تحسين مستواه في العزف، والتحق بالمعهد الذي اسسه مراقـب الاذاعة الاستاذ متولي عيـد. وسرعان ما انطلق عقـال موهبته، وبدأ يلحن قطعـاً موسـيقيـة، وشرع في مـحاولاته الاولى في التلـحين. وكان اول انتاجه الموسـيقي مقطوعة «الزهرة»، تلتـها مقطوعات: المحراب، حـنان، عاطفة التي كانت تُقدَّم عزفاً منفرداً في فترات البث الصباحي معظم سنوات الستين.

كان أول انتاجه في مجال التلحين أغنية «شكوى» التي أداها المطرب الراحل عبيد الطيب، أعقبـها أغنية «سلوى» للمطرب الراحل حسن سليمـان (الهاوي). وفي العام 1952 عين رئيـساً لفـرقة الاذاعـة. وفي العـام التالي انتـدب الى مصـر لحضـور احتفالات القاهرة بذكـرى مرور عام على ثورة يوليو (تموز) 1952. وهناك اتصل، وزميـلاه برعي دفع الله، والفنان عبـيد الطيب، بأسرة إذاعـة ركن السودان (وادي النيل حالياً) التي دعتهم الى المشاركة في حفل اقيم في استراحة الهرم في المناسبة.

أخذ علاء الدين بالفـرقة الموسيقية المصرية، بهـره التنظيم، وادهشه تعدد الآلات الموسيقيـة، وتدوين النوتة الموسيقية وقراءتها. وحـوص حال عودته الى البلاد على رفع مذكـرة الى مراقب الاذاعة مطالبـاً بادخال آلات موسـيقيـة جديدة، وملتمـساً تخصيص مكافـأة لمعلم موسيقى يتـولى تهذيب اعضاء الفرقـة. وما ان حصل على الموافقـة حتى اتفق مع الموسـيقـار المصري مـصطفى كامل ليـباشر الـتدريس في

الاذاعة. وبدأت علاقة حميمــة وصادقة بين مصطفى كامل والغناء السوداني لازالت باقية تخلدها نغمــات القانون الذي عزفه في عدد كبير من الاغنيــات التي تعتبر من عيون غناء السودانيين.

وعلى صعيــد تعزيز الفرقة بآلات جديدة، فقــد تمكن علاءالدين من اقناع عازفين على كل من الـســاكـســفــون، والكلارنيت، والــتــرومــبــيت، والفلوت، والــبــيكلو، والاكورديون، والشيللو، والاورغن الهوائي بالانضمام الى الفرقة.

ولقيت خطوته هذه معــارضة شديدة شأن كل سيــاسة جديدة في بلادنا. ورأى معارضوها ان الآلات النحاسية لا تتناسب وطبيعة الغناء السوداني، غير ان ترحيب الفنانين الغنائيين الكبيرين احــمد المصطفى و1 كان عاملاً حاسمــاً في تثبيت وجود تلك الآلات ضمن الفرق الموسيقية السودانية. واتاح ذلك لاحقاً بروز عازفين بارعين اشتهر منهم: المقدم الشــرطي محمد الحسن بابكر (الساكسفــون)، والمرحوم محمد اسماعيل طرمبة (ترومبيت)، وخميس فرح (بنقز)، وغيرهم.

واستمر فصل تعليم الموسيقى في مهمة التثقيف والتدريب. ولما وصل الى البلاد الموسيــقار الايطالي ايزو مايســتريللي سارع عــلاء الدين حمزة برفع مــذكرة الى المراقب متولي عيد طالباً تعيين مايستريللي ليسهر على تعليم العازفين تكنيك العزف العلمي. والحق ان مايستــريللي «هبة ارسلها الله الى السودانيين» كمــا يقول عازف الكمان الاول محمد عبدالله محمدية، وهو نفسه من اكتشافات علاءالدين حمزة.

ولد مايســتريللي في قرية امــبولي القريبــة من فلورنسا التي انجــبت عدداً من الفنانين الذين خلدهم التاريخ مثل ليوناردو دافنشي ومــايكل أنجلو وغيرهما. وكان أخوه يعــد من أبرز الفنانين التشــكيليين في ايطاليا. وقــد حرص أبوه على تعليــمه الموسيــقى لدى مدرس محلي في القــرية. ولما برع في العزف أشــار إليه الناس بأن يلحقه بمدرسة في فلورنسا، وهناك تتلمذ على يد الموسيقار الايطالي فامفولا لاري،

الذي يعد صاحب الطريقة الحديثة في مسك آلة الكمان التي غدت عالمية تدرس في كل معاهد الموسيقى في العالم. ومكث عند أستاذه تسع سنوات، تخرج بعدها ليلتحق بفرقة أوركسترا فلورنسا التي كانت تضم آنذاك 52 عازفاً.

أما السبب الذي أتى بهذا العازف الدارس الكبير الى إفريقيا فهو، حسبما ذكر مايستريللي، أنه حصل على عقد للعمل في أثيوبيا، وهي مستعمرة إيطالية سابقة. وقد وصل الى أديس أبابا العام 1942، وبقي سنة عين خلالها رئيساً لفرقة موسيقى الأذاعة الأثيوبية. ثم انتقل الى أريتريا، حيث افتتح معهدين لتعليم الموسيقى قال إنه خرّج فيهما فرقة موسيقية جيدة كانت ترافقه في حفلاته. غير انه بدأ يعاني آلاماً حادة في المفاصل والعضلات، فنصحه اخوه الذي كان طبيباً في أسمره بالاقامة في السودان، حيث قد تناسبه اجواؤه الحارة الجافة (15). وكان متعدد المواهب والمعارف، فقد عمل باديئ الأمر ميكانيكياً لرأب الشاحنات الثقيلة التي كانت نادرة آنذاك. ثم انتقل الى هندسة ماكينات قشارات الفول في منطقة القضارف. وهاجر الى الخرطوم حيث عمل مقاولاً تابعاً لوزارة الاشغال. وذكر الموسيقار علاء الدين حمزة، في سيرته الذاتية التي سجلها خصيصاً للمؤلف في شريط كاسيت، أنه كان صاحب الفضل في إلحاق مايستريللي بدار الأذاعة. غير أن الموسيقار الإيطالي الراحل قال ـ رداً على سؤال عن إتصاله بالإذاعة ـ «كانت هناك صداقة بيني وبين الماحي إسماعيل قبل أن يسافر الى لندن. كنا نعزف بعض المقطوعات العالمية في الإذاعة القديمة. ولكن بعد سفر الماحي الى لندن إنقطعت صلتي بالإذاعة».

وسأله محاوره: وكيف كان إتصالك الثاني بالإذاعة؟ فأجاب: «إستشرت بعض الأصدقاء إن كانت الأذاعة ستشمح لي بتقديم بعض المقطوعات العالمية، وعرفت منهم أنها تقبل ذلك. وإتصلت بالإذاعة فعلاً. وبعد مدة طلبت مني رسمياً أن ألتحق بها لتدريس العازفين في فن الكمان على الطريقة العالمية» (16). غير أن علاء الدين

حمـزة كان خلال فتـرة غياب الماحي إسـماعيل في بريطانيـا رئيساً لفرقـة الإذاعة الموسيقية. ولا بد أنه قام بدور أساسي في إقناع إدارة الإذاعة بتوظيف مايستريللي الذي أفاد أجيالاً من الموسيقـيين والمطربين السودانيين، وترك بصمات لا تمحي على طابع الموسيقى السودانية، ومدارك مؤلفيها والعاملين في إنتاجها.

كان مايستريللي متخصصـاً في تدريس النظريات الموسيقية، وكان ملماً بأصول علم الصوت. وكـان عازفاً لا يـضاهى للكمان، والفـيولا، والكونتربـاص، والشيللو. وكان ماهراً في اصـلاح الكمانات، والبيانو، بل كان من قـلة في السودان كانت لهم خبـرة في دوزنة البيانو. وقـد تعاقدت الاذاعـة مع مواطن سوداني عـمل مترجـماً للموسيقار الكبير حتى أضحى يتـقن التحدث بالعربية الدارجة في البلاد. وتقتضي الأمانة التاريخيـة أن يذكر هنا أن الموسيقار النوبي العالمـي حمزة علاء الدين (وهو غير عـلاء الدين حمزة) عيّن أيضاً مـترجماً لمايستـرللي «لأني أنا كان عندي شوية كلمات طليانية» (17). وكان الموسيقار والملحن علاء الدين حمزة من اول من التحقوا بفصل مايستريللي الذي يعتبر اول نواة جادة لدراسة الموسيقى المدنية في البلاد.

ومن مآثر عـلاء الدين حمـزة انه كان وراء اقناع الاذاعة السـودانية بالاعـتراف بالحـقين الادبي والمادي للملحن والشـاعر. «كـان المطربون في الماضـي يشتـرطون علينا عندما نقدم لهم ألحاناً أن لا تُذكر اسماؤنا، خوفاً من أن يؤدي ذلك الى التقليل من قدر المغني في نظر مـستمـعيه. وكانت الاذاعـة توافق على تسجيل مـقطوعاتنا الموسيـقية، لكنهـا لم تكن تمنحنا أجراً مـادياً لقاء ذلك. فـتقدمت بمذكـرة الى مدير الاذاعة اقنعت زميلي بـرعي محمد دفع الله بالتوقـيع عليها وطالبنا فيـها بانصاف الملحن والشاعر. وبعد ممارسة ضغوط وافقت الاذاعة على ان يمنح الملحن ما لا يزيد على ثلاثة جنيهات سودانية نظير التلحين، وان يمنح المؤلف الموسيقي 50 قرشاً عن كل مقطوعة تسجلها الاذاعة.

وعلى رغم انه كان يعمل نهاراً في الهيئة المركزية للكهرباء والمياه، ويتولى مساء ادارة شؤون الفرقة الموسيقية في الاذاعة، ثم يشارك ليلاً في الحفلات الغنائية، فان

ذلك كله لم يقعد عـلاء الدين حمزة عن اكتشـاف المغنين والمغنيات، وأهم من ذلك لم يقعده عن التلحين والتأليف الموسيقي. وقـد عمل على تعيين عازفين جدد، وفي عهد رئاسته فرقة الاذاعة بلغ عدد افرادها 40 عازفاً.

ومن أشـهر العـازفين الذين كـان لعلاء الديـن حمـزة الفضل فـي اكتـشافـهم وتوجيـههم عازف الكمـان الاول محمديـة. كان الاخير قـد انتقل من مسـقط رأسه بورتسودان الى العاصمة حـيث أقام مع خاله في حي الموردة في ام درمان. وهناك كان يرافق بكمانه المغني طه حمزة ـ شقيق علاء الدين حمزةـ « لحظت براعة أنامله فقررت في التو ان أضـمه الى فرقة الاذاعة، وتمسكت بقـراري رغم اعتراض زملاء عليه لاني اقتنعت منذ سمعت عزفه للمرة الاولى انه سيكون له شأن كبير في الغناء والموسيقى، ونصحته بالاجتهـاد، والدراسة، والمواظبة على التمارين والحمد لله انه اليوم اشهر عازف كمان في السودان».

ومن الاصوات الجـديدة التي اختبرت ابان تـوليه رئاسة فرقـة الاذاعة: ابراهيم عوض، محـمد عثمان وردي، صـلاح بن البادية، صلاح مصطفى، احـمد الجابري، رمضان حـسن، زكي عبدالكريم، مـحمد حسنين، منى الخـير، والمرحوم التيـجاني مخـتار. وقد تولى علاء الدين شـخصيـاً اكتشاف ورعـاية المطربين محمـد حسنين وعبدالمنعم حسيب، وقد نأى كلاهما عن الوطن والموسيقى الغنائية منذ سنوات عدة، والمطربة أم بلّينة الـسنوسي. ومن العـازفين البارزيـن الذين رعاهم وقـدمـهم الى الموسيقـيين المحترفين: المرحوم حـسين جاد السيد، والمرحـوم رابح حسن، والطيب خليفة، والمرحوم عثمان ألمو، ومحمـد الحسن بابكر، وعبدالله عربي، وعبدالفتاح الله جابو.

اما على صعيد الانتاج الفني فقد ألف علاء الدين اكثر من 70 مقطوعة موسيقية، أشهـرها: الخرطوم، من الأعـماق، مـشاعـر، افريقـيا المشـرقة، السـودان المشرق، المحـراب، بحر الريد، عـاطفة، الى الأبد، خـلود، الجيل الجـديد. وقد وُزّع بعـضهـا

موسيقياً، وتولى توزيع بعضها الموسيقاران الايطالي مايستريللي والكوري كيم شون.

وفي مجال التلحين لا يقل إنتاج صاحبنا عن 150 أغنية. وقد نشرت مجلة الصباح الجديد، التي أسسها الصحافي الشاعر حسين عثمان منصور، العام 1959 قائمة بألحان علاء الدين «أو جنكيز خان كما يسميه أصدقاؤه». وكتبت: «إنه موسيقار وموسيقار كبير.. قد تسلق على ألحانه أكثر من فنان هم الآن في طريقهم الى المجد.. وقد قدم للإذاعة أكثر من صوت جديد.. إنه يعمل ويعمل في الوسط الفني بلا كلل أو ملل» (18).

وأوردت المجلة 114 أغنية قدمها علاء الدين حمزة الى كل من: عبيد الطيب، محمد حسنين، صلاح محمد عيسى، حسن سليمان، عائشة الفلاتية، مهلة العبادية، فاطمة الحاج، محمد الحويج، أحمد عبدالرازق، رمضان حسن، أحمد زاهر («موقوف من البرامج»)، برير صديق، عبدالمنعم حسيب، منى الخير، عبدالوهاب مختار، محجوب عثمان، ابراهيم ادريس، الامين علي سليمان، الرحمة مكي، عثمان الشفيع، صلاح بن البادية، حسن عطية، عمر عبدالله («ناشئ»)، محمد الامين («ناشئ»)، حوة ابوبكر («موقوفة من البرامج»)، طه يس («موقوف من البرامج»)(19).

وعندما زود علاء الدين حمزة المؤلف في أغسطس / آب 1989 بقائمة حديثة للأغنيات التي لحنها والاصوات التي تولت آداءها، كانت قد انضمت الى القائمة السابقة الاسماء التالية: ثنائي النغم، أم بلّينة السنوسي، طيبة الهاشمي، أبوعركي البخيت، خليل اسماعيل، صالح الضي، التاج مصطفى، ثنائي الجزيرة، عثمان مصطفى، عبدالدافع عثمان.

وكان علاء الدين حمزة من اول الدعاة الى تكوين لجنة للألحان والأصوات الجديدة، وكلفه وزير الارشاد (الاعلام) رئاستها سنوات عدة، وكلفه ايضاً ان يضع

لائحتـها الاساسيـة التي عدلها لاحـقاً الاستـاذان برعي محمـد دفع الله، والمرحوم جمـعة جابر. وهو اول مـوسيقي في فـرقة الاذاعة دوّن النوتة الموسـيقيـة لمؤلفاته وألحانه بنفسه. وكان اول سوداني يقود فرقة موسيقية على خشبة المسرح القومي في ام درمان عنـد افتتـاحه في نهـاية الخمسـينات. لكل هذا العطاء الثر، والـينبوع الفني المتدفق، والـنبوغ الموسيـقي الذي ظل نبعه منهـمراً من دون انقطاع، منحـته حكومة السـودان الوسام الفضي للآداب والفنون. وكـان الوسام الذهبي في الآداب والفنون من نصيب الفـرقة الموسيقـية التي نذز حياته لهـا. ومنحته قاعـة الصداقة وسامها في حفل اقامته ادارتها لتكريم الرعيل الاول من الموسيقيين والمطربين.

وفي عام 1989 أجـرت الإذاعة بحـثاً عن المؤلفين الموسـيقـيين والملحنين الذين أثروا مكتبتها الصوتية، فأذاعت ان العدد يـنحصر في خمسة، هم: برعي محمد دفع الله، علاء الدين حـمزة، وعبـدالرحمن الريح، وأحمد زاهـر، وعلي مكي. وتقرر على الاثر ان تسجل مـؤلفات هؤلاء الخمـسة من دون ان تعرض على لجـان النصوص والالحان، امـا ألحانهم لناشـئة المطربين فـقد تقرر قـبولها، مـن دون المساس بحق الاذاعة في تـقويم آداء المطرب الناشئ. واصـدر مدير الاذاعـة قراراً يفرد مـكافآت مادية خاصة للرواد الخمسة.

وكرم مؤتمر السلم الخماسي علاء الدين بمنحـه مجسداً لآلة العود، وعليه تدوين لنغمات السلم الخماسي باعـتباره أحد رواد الموسيقى الخماسية، وله فـيها بصمات واضحة. وربما كان آل طه يتوارثون الفن وصنعة الموسـيقى أباً عن جد، فقد ورثها علاء الدين عن والده كمـا تقدم، وورّثها علاء الدين انجاله: إذ إن جـمال علاء الدين عازف كـمان بارع ومعروف، كـما ان مجدي عـلاء الدين عازف عود جيـد وعازف كمان متوسط، وزهير وعادل علاء الدين يعزفان العود.

هذا، وكان الموسيقار الـكبير لاعباً معروفاً في ميـادين كرة القدم، إذ لعب ضمن فرق أندية أبوعنجـة، وقلب الأسد، والزهرة، والهـاشماب، وحي العـرب. وانصرف

اخيراً الى العناية بملكة نظم شـعر الغناء، وله محاولات شجعه عليهـا صديقه الأثير الشاعر مـحمد علي ابوقطاطي. ومن أشهـر الاغنيات السودانية التي ابتـكر ألحانها علاء الدين حمزة: «الحب الخالد»، و«قمري وقمرية»، و«ظلموك ياعين» للفنان محمد حسنين. و«تخاصم يوم»، و«ياحبيبي سلّم» وأدتهما منى الخير، و«توبة» لصلاح بن البادية، و«فراق يومين» لابوعركي البخيت، و«سلوان» للفنان صالح الضي.

ويصف الموسيقـار (عازف الكمان) محمد عـبد الله محمدية أسـتاذه علاء الدين حمزة بأنه «صاحب تجارب شكلها متطور للغـاية، مثل الموسيقى الأوروبية. كما أن أسلوبه في التأليف الموسيقي مميز. وتعمقت تجاربه بحكم أنه جرب الأغنية الطويلة و«الكَسْرَة» والمقطوعة والأداء الموسيقي الفردي» [20].

علي ميرغني

ومن عازفي الكمـان الذين بلغوا شـأواً خلدهم في سجل فنون الغنـاء والموسيقى العازف علي ميرغني نقيب الفنانين السودانيين. ولد في الخرطوم العام 1933، لأب كان يعمل سائق قطار في هيئة السكك الحديد. درس المرحلتين الابتدائية والمتوسطة في الخرطوم، والتحق بثانوية وادي سيدنا، لكنه لم يمكث فـيها غير سنة وحيدة، إذ فصل اثر مـشاركته في مظاهرة طالبـية. التحق بعد ذلك بمعـهد تدريب المعلمين في بخت الرضا ـ قرب الدويم ـ وتخرج معلماً في المدارس الابتدائية العام 1951.

كان علي يطمح الى الغناء نفسه وليس العزف. فـقد كان صوته، ولا يزال مميزاً ضمن الفرق الموسيقية المختـلفة. وكان يقلد صوتي المطربين احمد المصطفى وحسن عطيـة. وفي العـام 1945 اخـتـاره مـعلمـه في المرحلـة الوسطى الاسـتـاذ بابكر عبدالرحمن للمشاركة في برنامج الاطفال في الاذاعة، واختاره لعزف المزمار، ومعه زميله (الدكتور لاحقاً) يوسف بشارة عازفاً للمـزمار، وعزمي محمود حسنين مغنياً ومؤدياً لمقاطع من الدوباي. وقد سجلت تلك المشاركة على اسطوانة حديدية.

وفي بخت الرضا قابل علي ميرغني الاستاذ الماحي اسماعيل مسؤول الموسيقى في معهد السنتين فزاد اهتمامه بها. ولما تخرج تمكن في عام واحد اثر التخرج من اتقان العزف على العود. بل اشترى من اول راتب حصل عليه عوداً في مقابل 150 قرشاً العام 1952. وفي السنة نفسها انضم الى رابطة الفنانين التي كانت نواة لاتحاد الفنانين للغناء والموسيقى.

عرف الطريق الى عالم المهتمين بالموسيقى والغناء من خلال تعاونه مع الفرق الصغيرة التي كانت تنشط في مركز بعينها في الخرطوم، ولعل اشهرها فرقة قسم الفنون الجميلة في المعهد الفني (جامعة السودان حالياً)، وكانت تضم: صديق النجومي، وأحمد كرم الله، وعبدالكريم الكابلي الذي كان موظفاً في فترة دراسية في قسم السكرتارية في المعهد، وشرحبيل أحمد.

وكان سكرتير رابطة الفنانين الذي باشر اجراءات انضمام علي ميرغني الى الرابطة المطرب الراحل حسن سليمان (الهاوي). وكانت قيمة الاشتراك 15 قرشاً (10 قروش رسوماً للدخول، وخمسة قروش للاشتراك). غير ان اهم المحطات في حياة العازف علي ميرغني تعرفه الى المطرب محمد وردي الذي كان سلفه في عمادة الاتحاد. كان ذلك في ابريل/نيسان 1957، وكان علي يقضي عطلة في مدينة السوكي، عندما استمع الى صوت المطرب وردي يغني باللغة النوبية في حلقة من برنامج في ربوع السودان، قدمها المذيع يس حسن معني.

«شدني صوته، وشدني اكثر تقديم يس معني الذي قال ان صاحب هذا الصوت يعمل معلماً في المدارس الابتدائية. سألت نفسي: محمد عثمان حسن صالح وردي؟ من هو هذا المدرّس الذي لم أعرفه؟ وعقدت العزم في الحال ان أبحث عنه فور عودتي الى الخرطوم».

كان وردي قبل مجيئه الى الخرطوم التقى في شندي اثناء حضوره حلقة دراسية في معهد التربية وهناك الاستاذ ساتي محمد احمد الذي كان زميلاً لعلي

ميرغني في بخت الرضا. وحضه الاخـير على التعرف الى علي اذا اراد الدخول في مجتمعات الفن العاصمي. ولما عاد علي الى الخرطوم فوجئ بوالده يبلغه بأن «واحد اسمه غريب كدة» سأل عنه ثلاث مرات او أربعاً ابان غيابه.

وجاء وردي مـرة خامسـة الى الدار، وتقابلا. بعد تبـادل التحيـات، قال وردي لضيـفه «أنا محمـد وردي». وخرجا الى بوفـيه عبـده دهب في مكان نادي الاسرة الحالي. وبعـد ان توثقت الصلات شـارك علي وردي العزف على الكمـان في حفلة اقـامهـا الاخـير في الـنادي النوبي العـام 1957، «ومنذ تلك الحـفلة لم انقطع عن مرافقته حتى اليوم».

وكان علي اصلاً عازفاً للعود كمـا تقدم. غير انه تـحول الى الكمان العام 1956، وذلك اثر تعيينه مـشرفاً على أندية الصبـيان التي كانت تخصصـها وزارة المعارف للتـلاميـذ الذين ينقطعون عن التـعليم. وكـان قد ادخل النشـاط الموسيـقي في تلك الاندية، وحصل على موازنة مـالية اتاحت له شراء عدد من الآلات الموسيقـية، بينها الكمان الذي بدأ يتعلم العزف عليه.

والحق ان ممارسات وزارة المعارف كان لها دور محـمود كبير في تشجيع ذوي الملكة الموسيقية. فقد كـان ديوان الوزارة وناظرا المدرستين اللتين عمل علي ميرغني فيـهما (حلفـاية الملوك الاولية والديم غرب الاوليـة) يحرصون على تكليـفه بنصف جدول تعليمي حتى تتاح له فرصة التفرغ في الفترة المسائية لأندية الصبيان. وهي ممارسات لم يعد لها وجود على الرغم من حيويتها، أم أنها النوستالجيا اللعينة؟

كان نادي الصبـيان في حي السجانة في الخـرطوم ملتقى للمهتـمين الموسيقى، ومن إهابه خرجت الى الوجود فرقة الخـرطوم جنوب الموسيقية التي لا تزال تنبض بالحياة. وممن اجتمعوا بعلي ميرغني في النادي آنذاك الموسيقار عبدالله عربي، وهو محاسب برع في عزف الكمان ويعتبر مؤلفـاً موسيقياً ذا نهج خاص به في التأليف والتلحين، والموسيقار عبدالفتاح الله جابو، والموسيقار حسن أحمد الخواض.

شارك على ميرغني في مجال التلحين والتأليف الموسيقي، وهو شاعر غنائي. وتجلت موهبته في هذا الجانب في أغنية «أول غرام» التي كتب كلماتها، وصاغ لحنها ليؤديها صديقه محمد وردي. «كان ذلك عام 1958. وانا لاحظت ان محمد (وردي) بموهبته وفنه يحتاج الى ملحن. وبما انه كان قد جاءَ الى العاصمة اثناء فترة غيابي عنها كما ذكرت، فقد تعرف الى الموسيقار خليل احمد (عازف سابق في فرقة الاذاعة وملحن معروف)، والشاعر اسماعيل حسن. بادر خليل بأن قدم لوردي لحن اغنيته الاولى «ياطير ياطاير»، واعطاه اسماعيل حسن كلمات اغنية «ياسلام منك»، فأجراها على موسيقى لحن نوبي معروف. وبعد تعارفنا قدمت اليه «أول غرام»، والحقيقة كنت متأثراً في جانب كبير من اللحن بالمطرب الكبير حسن عطية، وأشهد الله أن الجانب الأكبر من اللحن ابتكره الاخ وردي بنفسه».

غير أن المطرب محمد وردي ذكر لي، غير مرة، في لندن أنه نظم بنفسه كلمات الأغنية، لكنه إضطر الى نسبتها الى علي ميرغني لأنه خشي أن ترفضها لجنة النصوص إذا تقدم بها شاعراً وملحناً ومطرباً. وحديث علي ميرغني عن شاعريته مشكوك فيه، إذ لم يخلف إنتاجاً يذكر سوى بضع قصائد يرد ذكرها في غير هذا المكان.

توثقت عرى الصداقة بين العازف والمطرب حتى اقام وردي بأسرته مع آل ميرغني. ولا شك ان تلك الصداقة والأخوّة كان لها دور كبير في رعاية موهبة المؤلف الموسيقي محمد وردي، وهي موهبة تشهد عليها انطلاقة سجيته في التلحين التي لم تستعن في اكثر من 300 أغنية بغير اربعة ملحنين هم: خليل أحمد، علي ميرغني، عبدالرحمن الريح (أسعد الأيام)، وبرعي محمد دفع الله (الوصيّة).

شهد علي ميرغني اثناء عمله الفني مولد عدد من كبار المطربين، ومنهم: حمد الريح، وابراهيم عوض، والمرحوم عبدالعظيم عبدالله حركة، وعثمان مصطفى،

وخوجلي عثمـان، ومحمد الأمين، وأبوعركي البخيت. وكان مع زمـلائه الموسيقيين، ولا يزالون، يساهمـون بالتوجيـه، وابداء الرأي في التأليف والتلحين، بل قـد يشمل ذلك تعديل الابيات الشـعرية، «وكلها مسائل تكسب الألحان والأغـاني ثراءً وحيوية وجمالاً، وهي تنم عن ذوق رقيق وكبير حقاً».

تزوج علي العام 1959، وتوفيت زوجه العام 1972، ولم يتزوج ثانية. لم ينجب اطفالاً، لكنه انقطع لرعاية ابناء أختيه وأخـيه. وعمل في جميع دورات اتحاد الفنانين، باستثناء الفترة التي رفض المطرب احمد المصطفى ان يـرشح فيها نفسه اثر خلافات حول الشـؤون المالية للاتحاد. وهو ملحن اغنـيتي احمد المصـطفى «قالوا لي الناس كتـير عنك»، وسـيد خليـفة «عـقد اللولي»، وعـدد من الاغنيات التي أداها ابـوعركي البخيت، وخليل اسماعيل، وصـلاح بن البادية، وعلي ابراهيم، والمجموعة التي ضمت حمزة سعيد واحمد زاهر ومحمد احمد ابوشنب وعلي ميرغني نفسه[21].

جيل عربي ومحمدية

برع في عزف الكمان موسيقيون آخرون تفـرد منهم عبد الله عربي ومحمد عبد الله أبكر الشهير بـ «محمدية». ومع أن عربي أثبت موهبة عظيمة في التلحين، إلا أنه ركـز على تجويد العـزف. ومن الأغنيـات السودانيـة المعـروفة التي خلدها العـزف المنفرد (صولو) للموسيقار عربي: «لو بهمسة» للفنان محمد وردي، «الطير المهاجر» للفنان نفسه، «آلفني في البرهة القليلة» تلحين كرومة وأداء الفنان عبد العزيز محمد داود، «لا تسلني» للفنان عثـمان حسين. وقد ابتـعث عربي الى النمسا في مـستهل الستينات لدراسـة الموسيقى، وعاد ليـغير الطريقة التي يمسك بهـا العازف الكمانة. ولعب عربي دوراً كـبيراً في تحسين عدد كـبير من الألحان الخـالدة لكبار االفنانين السودانيين، وذلك من خلال مـلاحظاته وإضافاته ومقترحاته في جـلسات التمرين والسمر التي كانت بمثابة ورش عمل يجود فـيها المطربون أعمالهم الغنائية الجديدة قبل تقديمها الى الجمهور.

أما أشهر الأغنيات التي شارك فيها العازف محمد عبد الله محمدية بعزف منفرد فهي: «ماضي الذكريات» تلحين موسى محمد ابراهيم وأداء المطرب عثمان مصطفى، «إني أعتـذر» من تلحين وغناء الفنان عبد الكريم الكـابلي، «الحب والظروف» كلمات فضل الله مـحمد فضل الله تلحين وغـناء الفنان محمد الأمين، «شـجن» نظم حسين بازرعة تلحين وأداء الفنان عثـمان حسين، ومعظم أغنيـات الفنان صلاح بن البادية، وغالبـية مقطوعـات الموسيـقار بشيـر عباس، بما في ذلك أغنيـات البلابل، وأغنيـتا «المستحيل» كلمات اسماعيل حسن، و«فرحـة» (قالوا بتحبوا) للشاعر أبو آمنة حامد لحن وغناء المطرب وردي. وقـد كان محـمدية تلميـذاً مجتـهداً ومـواظباً في معـهد الأستاذ اسماعيل عبد المعين، وحـضر دروس الأستاذ مصطفى كامل، والتحق ضمن الدفعة الأولى بمعهد الموسيقى والمسرح السوداني، ثم ابتعث الى القاهرة حيث حقق نجاحاً مشهوداً وباهراً في معهد الموسيقى العربية.

بدأ محمدية حياته الموسيقية بالالتحاق بالفرقة الموسيقية للإذاعة السودانية نحو العام 1962، بتشـجيع من الموسيقار عـلاء الدين حمزة. ولم يكن محمـدية حريصاً على اقتحام مجال الموسيقى الغنائية، بـل كان يهمه أكثر أن ينجح لاعباً لكرة القدم، وهو نشاط عرف به فـي بورتسودان حيث ولد العام 1943. لكنه عـرف الموسيقى هناك أيضاً فـبدأ بالمزمار، ثم العـود. وكان مدخله الى عـالم الكمانة صديقـه مدني محـمد طاهر، الذي كان مـوظفاً في بنك باركليـز بمدينة بورتسودان. وكان الاخـير يملك كمانة ناقصة الاوتار، لكنها كمانة في نهاية المطاف. واستطاع محمدية بمجهود فردي دؤوب أن يتقن العزف عليها حتى ضُم الى الـفرقة الموسيقية في المدينة، التي كانت تخف لنجدة أي مـطرب قادم من العاصمة أو من مـدن الشرق الاخرى. وربما كان الاكثر استعانة بتلك الفـرقة المطرب ابراهيم إدريس (ود المقرن). وكانت الفرقة تقـدم خدمـاتها أيضـاً للمطربين صالح الضـي وابراهيم أبو دية (أحد فـريق ثنائي العاصمة).

انتقل محمدية الى العاصمة السودانية نحو العام 1954، ولما يكن قد تجاوز عامه الحادي عشر. وأقام مع خاله في منطقة سوق الموردة، وعمل نجاراً مساعداً لابن خالته محمد نور صانع الأعواد المعروف في مدينة أم درمان. «لذلك دخولي عضوية نادي الفنانين لم تكن فيه صعوبة، وذلك لمعرفتي بالعازفين وعدد من الفنانين الغنائيين. وقد قام بتزكية طلب انضمامي العازف المقتدر عبد الله عربي. كنت قد عزفت آنذاك مع طه حمزه وعلاء الدين طه وصالح الضي. والحقيقة أن صالح الضي كان من فرسان الحداثة آنذاك، وكان المطرب الوحيد الذي كان يملك مؤلفات واضحة منذ ذلك الوقت». ويضيف محمدية: بل كنت معجباً بعبد الله عربي وحسن خواض، وكنت قادراً على تمييز الفرق بينهما، وتحديد مميزات كل منهما». ويشير عازف الكمان المعروف محمدية الى مصادر النغم في خياته فيقول: تمثل السينما خلفية مهمة بالنسبة إليّ. كنت شغوفاً بأفلام محمد عبد الوهاب وفريد الاطرش. وبدأت أستشعر عظم المسؤولية بعد قبول عضويتي في اتحاد الفنانين للغناء والموسيقى».

وكان من حسن حظ محمدية أن التحاقه بفرقة الاذاعة صادف عودة الموسيقار اسماعيل عبد المعين من فرنسا، بعد اغتراب من أجل الدراسة في مصر وفرنسا، لينشئ فصلاً لتعليم قواعد الموسيقى، في فناء دار الاذاعة. ويقول محمدية في تقويمه لجهود عبد المعين التعليمي: «كان اهتمامه بالجانب النظري أكثر منه بالعملي. وقد تعلمت عنده السلم الموسيقي والأصوات الكاملة والناقصة. واستطيع أن أقول إن فصل الاستاذ عبد المعين كان بداية لي في الاتجاه الصحيح. وكان اهتمامه العلمي وتشدده في الدروس سبباً رئيسياً في تكويني الموسيقي. وهو مؤلف ومنظر موسيقي تعرض لظلم شديد، وقد ضحى كثيراً من جراء الهجرة والدراسة في الخارج».

ويضيف: «كانت مدة الدراسة في فصل الاستاذ عبد المعين ثلاث سنوات. وبعد انتهاء تلك الفترة وصل الى البلاد الاستاذ مايستريللي الذي تولى الجانب التعليمي

العملي. وأعتبره هبة من الله إلينا، لأن مواهبه تحتاج الى عشرة أشخاص يتبدى جانب منها فحسب في كل واحد منهم: كان يدرس النظريات الموسيقية، وعلم الصوت، وعزف الكمان والفيولا والتشيلو والكونترباص، وكان مدّوناً جيداً للنوتة الموسيقية، وله دراية بإصلاح الكمان والبيانو، وكان مقتدراً في دوزنة البيانو. وهو الى جانب ذلك كله «ميكانيكي» برع في إصلاح الشاحنات الثقيلة (القندرانات/الكاميون)، وعازف منفرد (سوليست) جيد ، وموزع هارموني، ومغني أوبرا. تخصصت عند مايستريللي في آلة الكمان، وكان من زملائي في فصله عبد الله عربي وعلاء الدين حمزة، ومعظم أفراد فرقة أوركسترا الاذاعة».

هل أفاد محمدية وزملاؤه من هذه الدراسات؟ يجيب: «بعد أن تقدمنا في التعليم وفي أسلوب العزف، تغيرت طريقة مسكتنا للكمان وللقوس. أضحى هناك انضباط واضح في أداء الفرقة. وأصبحنا أكثر فهماً للديناميات الفنية ، والايقاع الداخلي للعزف. وصرنا ندرك كيف ينبغي أن يصدر الصوت من المغني سليماً. وأضحى مايستريللي ينتقي مقطوعاتٍ سودانيةً، خصوصاً أعمال علاء الدين حمزة، ليقوم بتوزيعها موسيقياً. كنا نتدرب على ذلك التوزيع أياماً حتى نتقنه، وهي فترة مهمة جداً في تكويني الموسيقي».

بعد افتتاح معهد الموسيقى والدراما في السودان، سارع محمدية للإلتحاق به، وتخصص في درس الكمان. وبعد تخرجه حصل على فرصة لدراسة الموسيقى في مصر لمدة سنة، سرعان ما نجح في الحصول بعدها على منحة للالتحاق بالكونسرفاتوار الذي تخرج فيه بعد ثلاث سنوات بشهادة دبلوم. وكان من الأعمال المهمة التي انبرى لها محمدية بعد عودته من بعثته الدراسية الإصرار على استمرار فصل تعليم الموسيقى، وإن بشكل آخر بعد بدء معهد الموسيقى فصوله الدراسية. يقول محمدية: «بعد عودتي (من مصر) حذرت من أن المسؤولية الملقاة على عاتقنا كبيرة، كما أن مسؤولية التطوير تقع ـ هي الأخرى ـ على كاهلنا. وقلت إن التنفيذ

يمثل أهم جوانب العمل الفني الموسيقي والغنائي، لذلك لا بد أن يستمر الفصل التعليمي بصرامة شديدة. وقد أعددت كورسات مكثفة، وركزت على رعاية عازفي كمان بعينهم، هم: اسماعيل يحي وعلي أبو دية وحسين عبد الله» (22).

وعبر حياته المهنية الطويلة، اكتسب محمدية دراسات وخبرات في آلات الكمان والفلوت والكلارنيت والقيثارة الكلاسيكية. وهو عازف عود ممتاز. وأتاحت له مهارته في عزف الكلارنيت أن يكون من الأعضاء المؤسسين لفرقة الفنان شرحبيل أحمد مطلع الستينات، وهي جوانب لا يعرفها كثيرون. ويرى محمدية أن المطربين عثمان حسين وأحمد المصطفى من أبرز الرواد المؤسسين للغناء الحديث في البلاد، ولولا ما أبدعوه، لما أتى محمد وردي ومحمد الأمين. ويرى أن هذين الأخيرين هما وحدهما أبرز المجددين في الموسيقى السودانية، في عصرها الحديث.

وخلال العقد الثامن من القرن العشرين أسس محمدية «فرقة النجوم الموسيقية»، التي ضمت صفوة من الموسيقيين السودانيين. وأطلقها في حفلة أقيمت في «نادي الخرطوم»، تولى تقديمها البروفسور علي الملك. وقدمت الفرقة تلك الليلة، للمرة الاولى، أغنية «طائر الهوى» التي أداها الفنان عبد الكريم الكابلي، تلحين الموسيقار بشير عباس. غير أن الفرقة لم يكتب لها الاستمرار. وفي عام 1995، أعاد محمدية تكوينها. ويتميز محمدية بوجه خاص بقدرة على الحفظ، مع التميز والإضافة. واكتسب مكانة رفيعة في مسيرة الموسيقى السودانية المعاصرة من خلال قدرته على التفرد الادائي، والإضافة اللافتة، مع جميع المطربين السودانيين من أبناء الجيل الذي تقدمه، والذي ينتمي اليه، والأجيال التالية. وفي كل الحالات استطاع أن يتميز بخيالاته الخصيبة التي تترجمها أنامله على أوتار الكمان.

وضمت الفرقة الموسيقية السودانية في مختلف الحقب عازفين عباقرة في خيالاتهم الموسيقية، فنانين في لمساتهم الادائية. وعلى الرغم من تلك المييزات والخصائص والهبات الإلهية، فإن هؤلاء لم تغرهم الأضواء والقرب من الأجهزة

الإعلاميـة بالإنقطاع للتلحين. وربما لهذا لا يحـفل بذكرهم غالبيـة السودانيين. وفي طليعة تلك الكوكـبة العازف الفُنان عبد الفتاح الله جـابو الذي تميز بالطموح، وغلبت عليه النزعة الى التجويد والإتقـان والتعليم. وهو من رواد فن الغناء والموسيقى في السودان، بشقيه «الحقيبي» و«الحـديث». وتميز بوجه خاص باتقانه عزف الموسيقى الأوروبية والشرقـية. وكانت له اهتمـامات بعلوم الموسيقى. وسـاهم ـ ضمن أبناء جيله من الرواد ـ في صقل أصوات المطربين، وتوجـيههم، وتحسين أدائهم. وعكف، بحكم إقامته في الخرطوم، على فتح داره للتمارين الموسيقية للمطربين والموسيقيين، مما حول بيته المتواضع ورشة فنية لم يكن ينقـصها شيء سوى تكنولوجيا التوثيق والتسجيل الصوتي والمرئي.

هناك العـازف حسن خـواض الذي تميز بقـدرة فريدة في الإضـافة الى العـمل الموسيقي الغنائي الذي يشارك في تنفيذه. وعلى الرغم من إنتمائه الى الرعيل الأول من مؤسسي الفرقة الموسيقية السودانية، خصوصاً زميليه بدر التهامي والسر عبد الله، إلا أن أداءه عـلى الكمـان اتسم بالحـداثـة والابتكار. وليس مـن شك في أن خواض، بعزفـه المميز لمقطوعـته الموسيقيـة الشـهيرة «الدوبيت»، لا يزال حـتى بعد وفاته يقوم بدور رئيسي في ترسيخ نغمـة «الدوبيت» في وجدان أجيال تتعاقب من السودانيين، من خلال بثها المتكرر على أثير الإذاعة الوطنية السودانية.



الهوامش

(1) مقابلة مع الماحي اسماعيل، في كولون (المانيا)، العام 1991.

(2) مقابلة مع عازف الكمـان محمد الضي آدم في 1987، وكذلك مقابلة مع عازف الكمان محمد عبد الله محمدية في لندن، 1995/10/30.

(3) التاج مـصطفى (الفنان): مقابلة أجـريت معه في منزله في أم درمـان، 1989/8/25. كذلك أنظر: يس، معاوية حـسن: نجوم الغناء والطرب في السودان، التاج مـصطفى، الدستور، ع 430 (لندن)، 1986/5/26. وراجع أيضـاً مـجلة فـولك روتس، ع 35، لندن، مـايو/أيار 1986.

(4) أنظر جابر، جمعة: الموسيقى السودانية، ص 145.

(5) الماحي اسماعيل، مقابلة، 1991.

(6) المصدر السابق.

(7) محمدية، محمد عبد الله: مقابلة، 1995.

(8) الماحي اسماعيل، مقابلة، 1991.

(9) مقابلة مع العـازف بدر التهامي، في ام درمان، في 1989/8/25. وقال حرفـياً: «أبوي كان بيضايقني، ياولد أرمي القَرَعَة دي. القرعـة تكسر راسك. إنت باطل. ومشى جاب ليه حربة، وقال ليْ ياالربابة دي ولا الحربة. ورمى الحربة عليْ، لولا إنها جلّتْ منّي. وحياة كتتاب الله في بيت حبوبتي».

(10) لقـاء (إذاعي) مع قدامى الفنانين والـعازفين بمناسـبة مـرور 40 عامـاً على إنشاء الإذاعـة السودانية ـ ضيوف اللقاء حسن عمر سوميت وعوض أحمد فضل الله وبدر التهامي وفرح ابراهيم ويوسف الشيخ وعلي مكي والـتاج مصطفى والأمين علي سليمـان وحميدة مـحمد سعيد ـ تقديم أحمد شاويش، مكتبة الإذاعة الصوتية، بث العام 1980.

(11) المصدر السابق.

(12) المصدر السابق

(13) التاج مصطفى، مقابلة، 1989.

(14) مقابلة مع الموسيقار علاء الدين حمزة طه، أم درمان ، أغسطس/ آب 1989.

(15)مقـابلة مع ايزو مايستـرللي، أجراها الصحـافي نعمان علـى الله، مجلة الصبـاح الجديد في عددها الرقم 36 (السنة الثالثة) الصادر في 14 أغسطس (آب) 1959.

(16) المصدر السابق.

(17) كمبـال، أم الخير: موسيقى، حـوار مع الموسيقار حمـزه علاء الدين، الرأي الآخر (الولايات المتحدة)، العدد الاول، المجلد الثالث، 3/10/1996، ص 12,9,8.

(18) الصباح الجديد: العدد رقم 39، السنة الثالثة، 11/9/1959.

(19) المصدر السابق.

(20)مقابلة مع العازف محمد عبد الله محمدية في لندن في 30/10/1995.

(21) مقابلة مع العازف النقيب علي ميرغني في الخرطوم، العام 1991.

(22) محمد عبد الله محمدية: مقابلة، لندن، 13/11/1993.

●●●

الآلات الغربية في السودان

القيثـار

يرجح الدكتور على نور الجليل عبدالرحمن ـ جراح القلب السوداني المعروف في بريطانيا، وهو أول عازف جيتـار في شمال السودان ـ أن هذه الآلة دخلت السودان من بوابته الجنوبية، «لا أعتقـد أنه دخل البلاد عن طريق المصريين، وليس من خلال الجيش البريطاني» (1). ويرجح أنه ربما وجد طريقه الى السودان قادماً من يوغندا وكينيا. ويجوز أيضاً أن يكون المبشِّرون المسيحيون قد جاؤوا به معهم الى السودان لمساعدتهم في أداء الأناشيد الدينية.

كان نور الجليـل عازفاً مـاهراً للماندولين والأكـورديون. وكانت تربطه صـداقة حميمة بالمطرب شرحبيل أحمد بحكم نشأتهما في حي واحد، بل كانا يركبان دراجة يحملان عليـها العـود والماندولين ينتـقلان بهـا الى منازل ضاحـية بري شـرقي الخرطوم والاطراف النائية الاخرى لإحياء حفلات ساهرة.

ذكر الدكتور نور الجليل أنه شاهد القيثارة للمرة الأولى بُعَيْد إلتحاقه بكلية الطب في جامـعة الخرطوم في عام 1957. كـان يعزفهـا طالب من أبناء جنوب السودان، أقل مع أبناء دفـعـته الـى داخليات طلاب الجـامـعـة، إثر تردي الوضع الأمني في الجنوب، عقب التمرد الأول الذي اندلع في 1955 وانطفأت شرارته في عام 1972.

وأضاف أنه انبهر بصوت الآلة التي لم يكن قد شاهدها من ذي قبل، فمضـى الى صاحـبها الـطالب اميل عدلان وتعـرف إليه. وسـرعان ما قـدم إليه صديـقه الفنان

الناشيء شرحبيل احمد، وتعلما العزف سوياً على الجيتار [2]. وما لبث أن شاهد الآلة نفسها لدى زميله في كلية الطب ريتشارد حسن كلام ساكت (البروفيسور وإختصاصي العظام في المستشفيات السودانية والسعودية).

إختير نور الجليل، الذي ولد في «فريق الشيخ دفع الله» (حي الاسبتالية) في مدينة أم درمان، في عام 1936، لأسرة تنتمي الى قبيلة الجعافرة، رئيساً لفرقة الموسيقى في جامعة الخرطوم، فلما لاحت فرصة لمنح الجمعية تمويلاً لشراء آلات موسيقية، حرص على أن تكون القيثارة ضمن مقتنياتها. وفي عام 1960 أعلن مع صديقه شرحبيل مولد فرقة الفنان شرحبيل أحمد «التي اضطرت الى الغناء مجاناً ستة أشهر حتى تروّج فنونها وسط الناس» الذين إعتادوا سماع الموسيقى الوترية، وفرق «حقيبة الفن» [3].

ولا يستبعد أن يكون القيثار قد دخل شمال السودان مع الغزاة البريطانيين أو الفرق الموسيقية العربية التي كانت تُستقدم للترفيه عن الجاليات الاجنبية. وثمة من يتحدثون عن وجود القيتار منذ عهد كرومة وسرور، بل ترد إشارات، في أحاديث الرعيل الأول، الى وجود آلة الباص جيتار. غير أنه لا توجد تسجيلات موسيقية أو غنائية تثبت ذلك.

سعت فرقة الاذاعة، في منتصف ستينات القرن العشرين، الى إدخال القيثار ضمن آلاتها. وكان من الأعمال الاولى التي أتيح للقيثار أن ينفرد بأداء مقطع منفرد (صولو) فيها أغنية «الحبيب العائد»، تلحين وأداء الفنان محمد وردي، نظم الشاعر صديق مدّثر.

□□□

الأكورديون

الأرجح أن الأركـورديون دخل السـودان إبان سنوات العـقد الثـاني من القـرن العشـرين إثر عودة العـازف عبدالوهاب جـعفـر (وهبة) من مصـر، ضمن جـوقة مطربي مـرحلة «حـقيـبة الفـن» الذين ذهبوا الى القـاهرة لتـسجـيل أغنيـاتهم في أسطوانات [4]. غير أن وهبة ـ حسبما ذكر المطرب عوض شمبات ـ كان عازفاً لهذه الآلة، معروفاً في العـاصمة، حتى قبل سفره الى القـاهرة حيث سجلت الأسطوانات الخالدة التي شارك فيها.

ويشير جمعة جابر الى أن فن «الحقيبة» انتهى إلى الاستعانة بآلات موسيقية، إذ ظهر بعض العازفين كالسر عبدالله (كـمان)، ووهبة جعفر عازف الاكورديون الذي يصيح أحد أفراد الجوقة المصاحـبة للمطرب في إحدى الاسطوانات باسمه «أبْشِرْ يا وهبة» [5]. وممن سبقوا الآخرين الى العزف على الأكورديون عصمت القباني الذي كـان يرافق المطرب إبراهيم عوض في عـزف أغنيـاته. وبرز أيضاً العـازف المتعـدد القدرات موسـى محمد إبراهيم الذي عزف الأكورديون والبيانو البيكلو.

وتشير مـعلومات الى أن الرئيس السوداني اسماعـيل الأزهري اقتنى أكورديون منذ عهـده بالتدريس في كلية غـوردون التذكارية، وذُكـر أنه كان يجيد عـزفه [6]. وكان أزهري قد أسس جمعية المـوسيقى في الكلية إبان سنوات الثلاثين، في القرن العشـرين، وكانت نواة أول فرقـة موسيقـية في البلاد، وسـاهم أفرادها في تكوين الفرقة الموسيقية الأولى التي رافقت المطرب إبراهيم الكاشف.

غير أن أحد تلاميذ أزهري في كلية غوردون يؤكد أن الرئيس الراحل «يعتبر أبرع من يعزف الكمان» (7)، بل يتمسك بأنه تعلم عزف الكمان على يد أزهري (8).

برع في عزف الأكورديون خلال ستينات القرن العشرين في السودان العازف الملحن عبد اللطيف خضر الشهير بـ «ود الحاوي»، الذي ولد في مدينة أم درمان عام 1939. وتميز بأسلوب خاص في العزف أعطى هذه الآلة الأجنبية خاصية سودانية، لا تزال تترسخ من خلال البث المستمر للأغنيات السودانية الشهيرة التي قام «ود الحاوي» بتلحينها، أو تلك التي كانت له مساهمة منفردة (صولو) فيها.

ويعزف عبد اللطيف خضر العود أيضاً بأسلوب خاص به. ويحتل «ود الحاوي»، وتلك شهرته، مكانة مميزة في تاريخ الغناء والموسيقى الحديثة في السودان، ليس بحكم براعته في عزف الأكورديون فحسب، بل لأنه ملحن مقتدر، ابتكر ألحان عشرات الأغنيات التي خلدت نغماتها في وجدان المستمع السوداني منذ أواسط العقد السادس في القرن العشرين. وارتبط اسمه كملحن بوجه خاص بالمطرب ابراهيم عوض الذي قدم باقة من أجمل ألحان «ود الحاوي».

تم تعيين «ود الحاوي» عازفاً محترفاً في الفرقة الموسيقية التابعة للإذاعة السودانية ولما يكن قد تجاوز عامه العشرين. وقد أثار ذلك اعتراض أعمامه الذين رأوا أنه لا ينبغي توظيفه وهو ما يزال في مقتبل صباه. غير أن والده خضر رحمة الله (الحاوي) استطاع إقناعهم بأن ابنه يملك موهبة حقيقية في مجال العزف والتأليف، ولا يمكن تدميرها لسبب غير وجيه. ومن ثم عُين عازفاً في الفرقة الموسيقية الإذاعية براتب قدره 17 جنيهاً سودانياً في عام 1960.

بدأ عبد اللطيف اتجاهه نحو الموسيقى في الخامسة أو السادسة من عمره، فقد كان والده - الذي أتقن اللعبات السحرية خلال زياراته المتكررة للهند لاستجلاب العطور والبخور - يصطحبه لمساعدته في الفقرات التي يقدمها، خصوصاً لطلبة

المدارس بتنسيق خاص مع وزارة التربية السودانية. وكان خضر الحاوي يملك عوداً وأكورديون يجيد عزفهما، ويستعين بهمـا في فقرات ألعابه السحرية. وكان طبيعياً أن يسعى ابنه الى تـعلم العزف على هاتين الآلتين بجكم وجـودهما في المنزل. ومن المفارقات أن عبد اللطيف أتقن عزف الأكـورديون بالاعتماد على أنامل الكف الأيسر، غير أنه أتقن عزف العود بأنامل الكف الأيمن!

وحين بلغ الرابعة عشرة من عمره كان صـيته قد ذاع في مدينة أم درمان عازفاً بارعاً لآلة الأكـورديون، مما حدا بكثير من المـطربين الى الاستعانة به وإضـافة هذه الآلة الساحرة الى أعـمالهم الغنائية التي كـانت تعزفها فرق مـوسيقية تغـلب عليها الآلات الوترية، خصـوصاً العـود والكمان. وكان ذلك الإقـبال على الصـبي العازف حافزاً لمدير الإذاعة متولي عيد ليطلب منه الانضمام الى فرقتها، على أساس وظيفي بتفرغ كامل.

والحقـيقة أن عـبد اللطيف جاء بأسلوب خـاص في عزف الأكورديون، مـختلف تماماً عمـا اعتاد السودانيون سمـاعه لدى عازفي الأكورديون في الفرق الموسيـقية المدرسيـة. وهو بالطبع أسلوب مخـتلف جداً عن ذاك الذي عـهده السـودانيون عند العازف بشرى وهبة. ويمكن القـول إن «ود الحاوي» قام بـ «سودنة» الأكورديون، إذ أضحى عزفه يحاكي طرائق النبر والزركشات الحلقية المعهودة في أداء الأصوات الغنائية السودانية.

ولا تزال تسـجيلات عـشرات الأغنيـات خلال العـصر الذهبي للـغناء تجسـيداً لأسلوب «ود الحاوي» الذي أضفى نكهة مميزة للفرقة الموسيقية السودانية إبان تلك الفتـرة. وكان ذلك النجاح السـاحق الذي حققـه العارف الشاب دافـعاً شجـعه على اقتـحام مجـال التلحين، وحقق فيـه نجاحاً مماثلاً وضـعه في المرتبة الرابعـة، تالياً للأساتذة برعـي محمـد دفع الله وعلاء الدين حـمزة وبشيـر عبـاس، وذلك لغزارة المؤلفات والألحان، والمساهمة في إنجاح الأصوات التي يقوم الملحن برعايتها.

حين تم تعـيين «ود الحاوي» عـازفـاً في فرقـة الإذاعـة، طُلب منه، في أول يوم ينضم فـيه الى الفـرقة، أن يعـزف مع زملائه فـاصلاً غنائيـاً قدمـه المطرب أحـمد المصطفى. ولما تكن الإذاعة قـد عرفت بعد أجهزة التـسجيل، بل كان بثهـا حياً طوال سـاعات الإرسـال! وحين طُلب منه أن يحاول التـلحين ما دام قـد أثبت موهبـة في العزف وتأليف الموسيقى الصرف، سلمه الشاعر سيف الدين الدسوقي نص قصيدة غنائية مـضمخة بالمعاني، تـنضح تجربة ذاتية يصعب تصـويرها غنائياً، وطُلب منه تلحينـها ليتـغنى بها، على وجـه التحديد، الفنان ابراهيـم عوض. وكان الأخـير في عنفوان انطلاقـته «الذّرِّية» (9)، فكان تحدياً ودرسـاً اجتـازه بنجاح يشـهد به لحن أغنية «المصير» التي ظلت متجددة وعذبة منذ ظهورها في عام 1966.

وحققت جميع الألحان التي قدمـها عبد اللطيف الى الفنان إبراهيم عوض نجاحاً وذيوعاً ضمنا لها الخلود في وجدان أجيال مـتعاقبة من السودانيين. وبعد ان حدث خلاف بين الملحن ومطربه، قـدم «ود الحاوي» مجـموعة من الألحان التي كـتب لها حظ مماثل من النجـاح بأصـوات عـدد من المطربين الذين مـلأت شهـرتهم الآفـاق، خصوصـاً لحن أغنية «سال من شعـرها الذهب» (نظم أبو آمنة حامد) التي قـدمها المطرب صلاح بن الـبادية، ولحن أغنية «بين الـيقظة والأحلام» (نظم الشـاعر عـبد المنعم عبـد الحي) التي قدمهـا المطرب حمد الريح. وقـدم لحن أغنية «اسمـعنا مرة» (كلمات الشاعر إسحق الحلنقي) الى المطرب خـوجلي عثمان الذي تقدم به الى لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان الثقافـة الأول الذي أقيم في عام 1975، فحاز بها المرتبة الأولى، وفتحت أمامه أبواب النجومية والـشهرة، ورسخت أقدامه في ساحة الغناء. وقدم عبـد اللطيف عدداً من الألحان التي تغنى بها المطربون إسمـاعيل حسب الدائم وعثمان مصطفى ومجذوب أونسة وعبد العزيز المبارك.

وكان نبـوغه في العـزف وموهبـته في التلحين وراء تهـيئـة الإذاعة السـودانية لابتعـاثه الى المعهد العـالي للموسيـقى في القاهرة، حيث حـصل على درجة دبلوم

الموسيقى في منـتصف سبعينات القـرن العشرين. وكانت نجـاحاته وإبداعاته وراء قرار الرئيس السـوداني جعفـر نميري القاضـي بمنح «ود الحـاوي» الوسام الذهبي للفنون والآداب. وفي عـام 1979 قرر عبـد اللطيف أن يغتـرب، فتعـاقد عـازفاً مع الفرقـة الموسيقية لإذاعـة وتلفزيون قطر. ومكث في الدوحة حـتى العام 1984، ثم عاد الى السودان. غير أنه قرر الاغتراب مرة أخرى، فكان أن غادر السودان في عام 1991، بعدما تعاقد مع الهيئة العامة للشباب والرياضة في دولة قطر.

مؤلفات الموسيقار عبد اللطيف خضر

المسجلة لدى مكتبة الإذاعة السودانية

- مقطوعة «من وحي كردفان» 1965/9/16
- مقطوعة «أنزارا» 1965/9/16
- مقطوعة «ابتسام» 1966/9/14
- مقطوعة «أم درمان» 1969/9/9
- مقطوعة «الجزيرة» 1969/9/9
- مقطوعة «عواطف» 1969/9/9
- مقطوعة «سلوي» 1978/9/30
- مقطوعة «عتاب» 1987/9/30
- مقطوعة «قل لي» 1978/9/30
- مقطوعة «سماح» 1978/9/30
- مقطعوة «اديني رضاك» 1990/6/12
- مقطوعة «إشراقة» 1990/6/12
- مقطوعة «افريقيا» 1990/6/12
- مقطوعة «بدر الهلال» 1990/6/12
- مقطوعة «بدري من عمرك» 1990/6/12
- مقطوعة «حنان» 1990/6/12
- مقطوعة «راح الميعاد» 1990/6/12
- مقطوعة «سال من شعرها الذهب» 1990/6/12
- مقطوعة «عتاب» 1990/6/12 (تسجيل ثان)
- مقطوعة «كمّل جميلك» 1990/6/12
- مقطوعة «من وحي العذاري» 1990/6/12

بعد ذلك سطع نجـم العازف الموهوب سليمـان مكاوي سليمـان أكرت، وهو من مواليد العام 1945. وكان قد إكتـشف هذه الآلة في بريطانيا التي اعتاد زيارتها في طفولتـه للقاء والده الإداري المرمـوق. «تعلمتـها وحدي. أعـتقـد أنها موهـبة. كنت مستمعاً جيداً على رغم طفـولتي للإذاعة السودانية فرسخت الأنغام في وجدا [10].

ومن خلال الزمالة المدرسية بين أكرت وحسين خضر شقيق «ود الحاوي»، تعرف أكرت إلى الأخير وامتدت صلات الزمالة الفنية بينهما.

يقول أكرت إنه بعدما أتقن عزف الأكورديون منذ صغره، وسبقه بالعزف على المزمار والهارمونيكا، طفق يختلف إلى مقهى جورج مشرقي، في ما يعرف بـ «سوق الموية» في أم درمان. وكانت غالبية الفنانين الناشئين وصغار العازفين تتخذ من المقهى ملتقى، يزيده حيوية ونشاطاً حرص عدد من كبار شعراء الغناء على إرتياده. وفي ذلك المقهى كان أكرت على موعد مع القدر الذي ساقه إلى الإنضمام إلى الفرقة الموسيقية السودانية، ونيل عضوية إتحاد الفنانين للغناء والموسيقى. فقد قررت مجموعة الفنانين والعازفين التي ترتاد المقهى تشمير سواعدها لمجاملة العازف بدر أنجلو في حفلة زواج شقيقه محمد. ولاحت لأكرت الفرصة لمصاحبة المطربين العاقب محمد حسن وعثمان مصطفى ومحمد الأمين ومحمد وردي الذين بادروا الى المشاركة في الحفلة.

كان المطرب محمد وردي سباقاً إلى الإلتفات إلى نغمات العازف الهاوي أكرت. وتصادف أن وردي كان يتولى في تلك الفترة من العام 1969 منصب نقيب إتحاد الفناني للغناء والموسيقى. شجع أكرت على التقدم بطلب إلى الإنضمام إلى الإتحاد. وتولت لجنة إختبار تضم الموسيقيين برعي محمد دفع الله والعاقب محمد حسن وإسماعيل عبد المعين والعميد أحمد مرجان ومحمد زقل بالاستماع إلى العازف الناشئ. وبعد إجتياز الإختبار بنجاح، انضم أكرت إلى إتحاد الفنانين للغناء والموسيقى.

وعلى رغم أن عبد اللطيف خضر «ود الحاوي» كان العازف الأول للأكورديون في البلاد، وزادته شهرة ألحانه التي حققت رواجاً كبيراً، ومقطوعاته الموسيقية التي تبثها الإذاعة والتلفزة، وخلدتها الحفلات في وجدان الجمهور، فإنه إحتضن العازف

الجديد، بعدما وجد فيه خير من يعبر عن موسيقاه ومؤلفاته. وأوكل «ود الحاوي» إلى أكرت عزف الأكورديون أثناء توقيع ألحانه التي أداها الفنان إبراهيم عوض عبد المجيد. وكان «ود الحاوي» يتولى تحفيظ اللحن للموسيقيين من خلال عزفه على العود.

وارتبط أكرت بغالبية المطربين المجددين الكبار، وفي طليعتهم محمد وردي ومحمد الأمين وأبو عركي البخيت. ومع أنه ألف عدداً من المقطوعات الموسيقية، إلا أنه يصر على عدم نشر إنتاجه على الملأ. ويتميز بحفظ موسيقى معظم الأغنيات السودانية، ويملك موهبة عالية في الإرتجال وتفسير المؤلفات الموسيقية التي يبتكرها الملحنون والمطربون. ومن أسف أنه غادر السودان، وإختار بريطانيا مقاماً. وطوال الحقبة التي سطع فيها نجمه الموسيقي، ظل أكرت يبقي العزف هواية، متمسكاً بعمله الوظيفي الذي حقق فيه نجاحاً كبيراً.

البيانو

لم يستمع السودانيون الى صوت آلة البيانو في موسيقى أغنياتهم إلا بعد مولد الاغنية الحديثة (الحقيبة). فقد شارك صاحب إحدى شركات إنتاج الأسطوانات بالعزف على البيانو في إحدى الأغنيات التي سجلت في النصف الاول من القرن الحالي (11). غير أن الأرجح أن البيانو كان موجودا قبل ذلك في بعض الكنائس. وذكر عازف الكمان المخضرم بدر التهامي أنه شاهد بيانو في مسقط رأسه مدينة ود مدني إبان العقد الثالث (12).

والواقع أن أول آلة بيانو في السودان هي التي تنسب الى الجنرال سير تشارلز غوردون باشا الحاكم العام للسودان خلال الفترة التي سبقت الثورة المهدية. ولا يزال هذا البيانو موجوداً ضمن مقتنيات متحف القصر الجمهوري في الخرطوم. وكان الجنرال ونجت باشا الذي حكم البلاد خلال الفترة من عام 1900 الى 1916

أول من أدخل البيانو الكهربائي في السودان. ومن المعروف أن سراي الحاكم العام (القصر الجمهوري) هي أول مبنى يتم وصله بالتيار الكهربائي غداة دخوله البلاد. وكان هذا البيانو الكهربائي يستخدم في المناسبات الدينية داخل صالون القصر الذي يستخدمه حالياً رئيس جمهورية السودان في إستقبالاته الرسمية.

ويرى جراح القلب السوداني الدكتور على نورالجليل عبدالرحمن - وهو عازف جيتار ماهر تلقى دروساً في الموسيقى على الرغم من إنشغاله بعمليات زراعة القلوب والأكباد في بريطانيا - أن البيانو لم يكتب له الشيوع والمساهمة في الأغنية السودانية لأنه آلة لا يمكن نقلها بسهولة من مكان الى آخر، «خصوصا أن الفن في السودان نقّال ومتجول، وليست هناك صالات للافراح والحفلات، والحياة الفنية في البلاد عبارة عن حفلات وجلسات وسهرات، والبيانو آلة ثقيلة الوزن ليس من السهل تحريكها من دون عناء» (13).

ويعتبر البيانو، بوجه عام، آلة ارستقراطية، وقد انتقلت هذه النظرة تجاهه إلى بلادنا غداة انتقاله إليها، فأضحى كبار المطربين يحرصون على اقتنائه. ويقول بعضهم إنه يلحن أغنياته على البيانو. وممن يعزفونه بمستوى طيب المطربان الكبيران محمد وردي ومحمد الامين. وكان من أوائل عازفيه الموسيقار الملحن موسى محمد إبراهيم.

●●●

آلات الفرقة الموسيقية الحديثة في السودان

تعتبر الفرقة الموسيقية التي نشأت في السودان غربية التكوين بوجه عام. إذ إن الآلات التي تستخدم فيها غربية المنشأ، ولكن السودانيين تبنوها واستطاعوا أن يزاوجوا بينها وبين طريقة التنغيم والنبر الحلقي الذي تتميز بهم ثقافتهم الغنائية. ويمكن إجمال الآلات التي تشارك في فرق الموسيقى السودانية بوجه عام في ما يأتي:

ـ آلات نفخ خـشبـية: وتـشمل البـيكلو (PICCOLO)، الفلوت (FLUTE)، الكلارنيت (CLARNET)، الساكسفون (SAXPHONE).

ـ آلات نحاسية: ترومبيت، هورن، ترومبون.

ـ آلات وترية: فيولين/ فيولا (كمان)، تشيللو، دبل باص (كونترباص).

ـ آلات إيقاعية: المثلث (وهو أصغر آلة في الأوركسترا الغربية).

ـ آلات غير أوركسترالية: العود.

ـ الطبول: وتشـمل البنقز (BONGOS)، ويعتـقد بأنه آتٍ أصلاً من أميـركا اللاتينيـة، والدربكّة (DARABUKA) وهي تركـيـة الأصل، ووفـدت الى السودان من مصر .

□□□

الهوامش

(1) الدكتور علي نور الجليل عبد الرحمن، مقابلة في مانشستر (بريطانيا)، 10/9/1991. وكان العازف بدر التهامي قد ذكر للمؤلف أنه شاهد شخصاً يدعى محمد جوغان يعزف آلة البيز جيتار في الاربعينات. غير أنني لم أعثر على أثر لهذه الآلة في التسجيلات القديمة التي تسنى لي الاستماع اليها.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق.

(4) الماحي اسماعيل ومعاوية حسن يس: غلاف اسطوانة:

Songs from the city, Sounds of Sudan, Vol 2, World Crcuit Production, (WCB004), London 1986.

(5) جابر، جمعة: الموسيقى السودانية، ص 89.

(6) مقابلة، في لندن، مع السيد محمد إسماعيل الأزهري، 20/8/2000م.

(7) الممثل حسن عبد المجيد. أنظر: حسن عبد المجيد يقول: تعلمت العزف على الكمان على يد الراحل إسماعيل الأزهري، حوار مريم محمد عثمان وعبد الوهاب هلاوي، م.إ.ت.م.، ع 38، السنة 38، 26/6/1980، ص 6و7.

(8) المصدر السابق.

(9) أطلقت الصحافة الفنية السودانية لقب «المطرب الذري» على الفنان إبراهيم عوض عبد المجيد غداة انطلاقه الفني في عام 1953. وكانت تلك الفترة قد شهدت تكثيف نشاطات الولايات المتحدة في استخدام الصواريخ الذرية للوصول الى الفضاء.

(10) سليمان أكرت: مقابلة هاتفية معه حيث يقيم في بيرمنغهام. 18/8/2000م.

(11) المصدر السابق، ص 89.

(12) بدر التهامي، مقابلة، 25/8/1989.

(13) الدكتور علي نور الجليل، مقابلة، 10/9/1991.

الآلات النحاسية

يعتقـد أن آلات النفخ والنحاس دخلت السودان مع الفـرق العسكرية إبان الحكم التركي (1821ـ 1885). وثمة صورٌ ارشيفيةٌ نادرةٌ تدل على وجود فرق موسيقية عسكرية في العقد الأول من القرن الحالي في مناطق جبال الأنقسنا (النيل الازرق)، وكردفان (غـرب السودان) [1]. غيـر أن المادة التوثيقـية في هذا المجـال شحيـحة للغـاية. والأرجح أن التـوسـع في إستـخـدام آلات النفخ والنحـاس تم عقب الغـزو البريطاني للسودان العام 1898.

ويقول النقيب على يعقوب، وهو ضابط في ســلاح الموسيقى، ومعلم متعاون مع معهد الموسيقى والمسرح السوداني، وقد تولى مـهمة اكمال كتاب قيم عن الموسيقى العسكرية كـان قد بدأ تأليـفه الموسيـقار الراحل المقدم عـوض محمـود، ان الطبول والابواق التي ادخلتهـا فرقة موسيـقى السردارية في السودان العام 1884 تعـتبر اول الآلات الموسيقية في البلاد.

وذكر كبـاشي مطلع العام 1993، في مبنى القـيادة العامة للقـوات المسلحة في الخرطوم، بأن ابحاثه هدتـه الى ان النحاس ـ الآلة الايقاعية المعـروفة ـ «هو أساس موسيقانا» [2]. وقال ان فترة المهـدية شهدت عناية بـ «مقدمية الموسـيقى» (أشبه شئ بسلاح الموسيقى العسكرية)، المسؤول عنها ''أمير''، وكان دورها الرئيسي بث الحماس في الانصار [3].

وكان الخليفة عبدالله يستخدم آلة «أم بايا» في طوابير جنده، وعرض القوات. وهذه الآلة توجد حالياً ضمن مقتنيات متحف الخليفة عبدالله في ام درمان. ويقول النقيب علي يعقوب ان المهدية عرفت بعض «الجلالات» التي كانت تؤدّى صوتياً، وهي ذات طابع ديني، منها «الدايم دايم الله»، و«لا اله الا الله محمد يا رسول الله». ونظمت بعض الجلالات للسلاطين كالسلطان علي دينار الذي كانت جلالته المعروفة:

حبابو البشفع لينا حبابو
يا النبي سيد دخري مرحبابو
السلام من الامام للنبي خير الختام
الحسين جدو النبي والنبي طالب الذكر
فقرا شيلو جلالة لي علي ود زكريا
والرسول خير البرية

وتوجد في ادارة الحرس الجمهوري في القصر الجمهوري بالخرطوم بضع آلات ترومبيت يعود تاريخها الى عام 1889. وفتحت السلطات البريطانية أول مدرسة نظامية لتعليم موسيقى الأورط عام 1925. بيد أن النشاط الموسيقي في القوات المسلحة والشرطة شهد إزدهاراً ملحوظاً أواخر خمسينات القرن العشرين. ومن أبرز امن نشطوا وبرزوا في هذا المجال الفريق جعفر فضل المولى، والعقيد أحمد مرجان، والمقدم عوض محمود، والنقيب محمد إسماعيل بادي، والملازم أول موسى محمد إبراهيم، والمقدم عبدالقادر عبدالرحمن، والموسيقار محمداني مدني، والموسيقار محمد آدم المنصوري، والموسيقار الراحل جمعة جابر.

ودُرِّبت فرقتا الجيش والشرطة على آداء موسيقى أغنيات سودانية صادفت شهرة ونجاحاً. غير أن أهم ما قدمته موسيقى الجيش تدوين وآداء المارشات العسكرية التي اعتمدت على ألحان اقليمية معروفة، كمارش ودّ الشريفي الذي يقول الموسيقار اسماعيل عبدالمعين إنه اقتُبس من موسيقى أغنية شعبية يقال لها «عمّتي

حوّا»، ومارش شُلُكّاوي رقم (1)، ورقم (2)، ومارشـات الجلالات، واشهرها جلالة السلطان علي دينار، ونوبة سلارا، وود الشريف، وشلكاوي رقم (3)، ونوبة ميري الذي ألف العام 1825. ولا تـزال فرقتـا الجيش والشـرطة تلبيان طلبـات المواطنين لإحياء حفلات الزواج والختان.

وعندما كـوّن المطرب شرحـبيل أحمـد فرقتـه الموسيقـية الغنائيـة العام 1960 نشطت لمنافسـته فرقة مـوسيقى الشرطة الـتي ضمت الفنان الراحل عثمـان ألَـمُو فأدخلت الآلات النحاسـية على الأغنية العاطفـية ضمن المحاولات التطبيـقية الأولى لإستيعاب الموسيقى الغربية الحديثة في اللون الخماسي السوداني.



الهوامش

(1) توجد نحو 48 صورة شمسية (فوتوغرافية) لفرق موسيقية في تلك المناطق ضمن محفوظات أرشيف السودان التابع لمكتبة جامعة درهام البريطانية. ويعتقد أن بعض تلك الفرق التأم شملها بعد الغزو البريطاني عقب توقف قسري إبان الحكم المهدوي الذي منع الغناء. غير أن المهدية أفادت من الآلات النحاسية التي وجدتها في الاناشيد (المارشات) التي كانت تردد أثناء عرض الجنود الذي كان يسمى «العرْضَة»، ومنه أخذ الحي الأمدرماني العريق اسمه الحالي.

(2) مقابلة مع النقيب علي يعقوب، في مكتب اللواء محمد عبد الله عويضة قائد فرع التوجيه المعنوي الناطق الرسمي باسم القوات المسلحة، الخرطوم، مايو/ أيار 1993.

(3) المصدر السابق.

●●●

الآلات الموسيقية الشعبية

لا غلوّ في أن الآلة الموسيقية الشعبية قديمة في السودان قدم حضارته، إذ ينبئنا التاريخ بأن السودان «كان أحد المواقع التي شاركت في تكوين النشأة الأولى للبشرية» (1). وإذا سلمنا بذلك فمعناه أن الإنسان السوداني القديم عرف «الربابة» (الطمبور) على الأقل، إن لم يخترع آلاته الخاصة به.

تعتمد تسمية الآلات الموسيقية وتصنيفها على أحد العوامل التالية:

- المادة التي تصنع منها، فاللفظ «عود» يعني: الخشب. والرِّق سمي على الجلد الرقيق الذي يصدر ذلك الصوت المعروف. والاكزيلوفون مأخوذ من كلمة يونانية قديمة تعني صوت الخشب.

- اسم الصوت الصادر من الآلة نفسها، فـ «الدَّرَبُكَّة» مأخوذ اسمها من الدَّرْبَكة اي الضجيج الصادر عنها.

- اسم شكل الآلة نفسها كالمثلث، وقد تسمّى على اسم مخترعها، كالساكسفون الذي إخترعه أدولف ساكس.

تُقسم الآلات الموسيقية الشعبية في السودان إلى أربع فئات رئيسية:

1 ـ الذاتية الصوت، ومن أهمها:

- البانيمبو: وهي آلة شائعة لدى قبائل الزاندي في جنوب السودان، وهو عبارة عن اكزيلوفون يصنع من خشب خاص يصدر صوتاً سريع الخفوت.

- الكوندي وهو بيانو يدوي شائع لدى قبيلتي الزاندي والمورو في جنوب السودان.

- القوقو وهو آلة إيقاعية ترمز الى السلطة لدى زعماء قبيلة الزاندي في الجنوب.

- الكاس قطعتا نحاس مستديرتان تستخدمان في مصاحبة الطبول في حلقات الذكر الصوفي.

- المثلث ويستخدم أساساً في الغناء الصوفي لكنه استخدم في الأغنية الحديثة غداة ميلادها.

- العصي: وقد كان النقر بالعصي الوسيلة الوحيدة لضبط الإيقاع في اللون القديم من المدائح النبوية (مديح العصا). وكانت العصي آلة الإيقاع الرئيسية في غناء الطمبور في العاصمة، وهو أسلوب عاصره وشارك فيه عميد الفن السوداني الحاج محمد أحمد سرور الذي ادخل الرق بدلاً من العصي فكانت نهايتها في الغناء الحديث والمعاصر. وتبين لاحقاً أن االعصي لعبت دوراً كبيراً في صياغة الشكل الأدائي المعاصر للأغنية السودانية، وذلك بعدما أضحت الآلة الوحيدة التي سمحت دولة المهدية، بعد وفاة المهدي وتولي الخليفة عبد الله رئاسة الدولة وإمامتها، باستخدامها في المديح النبوي والمهدوي. وكانت متداولة بشكل أو بآخر في الغناء غير الديني أثناء فترة الحظر الغنائي.

2 ـ المجلدات، وأهمها:

- النُّقَّارة: تصنع من جذع شجرة مجوّف، وتستخدمها قبائل رعاة الابقار (البقّارة) في إقليمي كردفان ودارفور في غرب السودان.

- أبيك وهي آلة الرقص في الليالي المقمرة عند قبائل الشلك في جنوب السودان.

- بول BOOL تستخدمها قبائل الشلك والدينكا والنوير في الجنوب لتدشين دخول الشبان مجتمع الكبار.

ـ النوبة وهي الآلة الإيقاعية الرئيسية في حلقات الصوفيين في شمال السودان ووسطه وغربه.

ـ الطار وهو إطار خشبي مستدير يُشد عليه جلد أغنام، وهو آلة ايقاع الغناء الرئيسية لدى قبائل النوبة في اقصى الشمال السوداني، كما يستخدم في حلقات الذكر الصوفي.

ـ كيرنق: يضبط بها أهالي جبال النوبة في غرب السودان الإيقاع لآداء رقصة تحمل الاسم نفسه.

ـ الشتم: أسطوانة خشبية تجلد وتستخدم لإنتاج زخارف ايقاعية في حلقات الذكر الصوفي.

ـ شَتَمْ الدّلّوكة ويصنع من الفخار، ويطرق بعصا رفيعة لإبتكار زخارف إيقاعية مع آلة الدلوكة الايقاعية، أو آلات ضبط الإيقاع الحديثة كالطبلة.

ـ الدلوكة وهي أسطوانة فخارية شبه مخروطية تمثل الآلة الإيقاعية الرئيسية التي تصاحب المغنيات، وتؤدّى عليها الرقصات المشتركة بين الرجال والنساء في شمال السودان ووسطه.

وقدعرفت آلة الدلوكة وفصائلها الشتمية في غرب السودان خلال القرن الثاني عشر، خصوصاً في دارفور حيث كانت تستخدم في المناسبات والأعياد حسبما أورد محمد بن عمر التونسي. وانتقلت الدلوكة وفصائلها الشتمية الى وسط السودان في عهد الحكم التركي لتستخدم في غناء الحماسة وسيرة العريس الى منزل ذوي عروسته. وقد ذهب أحد أساتذة الموسيقى الى أنها «آلة سودانية الأصل والمولد» (2).

غير أننا أشرنا، في غير هذا المكان، الى التشابه الشديد بين هذه الآلة وآلات إيقاعية مشابهة تحمل الاسم نفسه أو تسمية قريبة منه في الهند والجزيرة العربية.

ويعتقد بأن آلة الطبلة المعروفة في الفرق الموسيقية السودانية تعود الى عهد الدولة المصرية الفرعونية القديمة، ولم تنتقل الى السودان إلا في منتصف القرن الماضي حين حملها معه الى الخرطوم استاذ الموسيقى المصري مصطفى كامل الذي انتدب للعمل في السودان، وهو عازف آلة القانون التي يظهر صوتها في عدد من الاغنيات السودانية الذائعة. وترجح الروايات أن عازف الإيقاع السوداني المعروف خميس جوهر هو أول من عزف الطبل في فرق الغناء السوداني.

ويعتبر السباعي أن آلة البنقز من الآلات الافريقية التي تم تطويرها في أميركا اللاتينية ومنها انتقلت الى أوروبا ووجدت طريقها الى السودان «في بداية الخمسينيات من هذا القرن من مدينة لندن إثر زيارة فنية قام بها الفنان السوداني العظيم الاستاذ أحمد المصطفى. وقام بالضرب عليها في مصاحبة الأغنية السودانية أيضاً خميس جوهر» (3).

ورأى أنه لا ينبغي المرور من دون انتباه أو وقفة على «الإضافة التي أسداها خميس جوهر للموسيقى السودانية بإضافته للعلبة الثالثة والرابعة لآلة البنقز مما جعلها آلة ايقاعية متعددة الضروب ونجحت نجاحاً باهراً في مصاحبة الأغاني السودانية بنوعيها الآلي والغنائي» (4).

وأضحى شائعاً إستخدام آلة «الكونغا» الإيقاعية في فرق الموسيقى الغنائية السودانية. وهي كوبية الأصل، وإن يعتقد بأن أصلها إفريقي. وثمة رقصة كوبية الأصل تحمل الاسم نفسه، لأنها تتم بمصاحبة ضربات «الكونغا» التي تستخدم الأكف والأصابع في ضربها.

3 ـ الهوائيات (آلات النفخ) وأهمها:

ـ المزامير وتصنع من القنا أو الخشب، وتعزف قبائل جبال الأنقسنا وقبيلة البرتا مجموعة تضم سبعة مزامير.

ـ الزُّمـبارة: آلـة الحداء الرئيـسـية لدى رعـاة الإبل والاغنام في سـهـول النيل الأبيض، وأرض البطانة، وشـمال كردفـان، وشمال دارفـور. وتستخـدم أيضاً في إرشاد الإبل الضالة إلى مراحها.

ـ الكيتا: الآلة الموسيقـية الرئيسية لدى قبائل الهوسا النيـجيرية التي إستوطنت في أنحاء مختلفة من السودان.

ـ الوازا: تصنعهـا قبائل البـرْتا والوطاويط من نوع خاص من القَـرَع (اليقطين) يزرع خصيصا لهذا الغرض. وتعزفها مـجموعة من الرجال يصاحبها رقص وغناء، ولا تعزف إلا بعد انتهاء موسم الحصاد. ويمنع نـظام القبيلة تعدد مجموعات الوازا في القرية، ولا يسمح لأي قرية إلا بتكوين مجموعة واحدة للوازا.

4 ـ الوتريات، وأهمها:

ـ أم كيكي: آلة ذات وتر وحـيد شبيهـة بالكمان الغربي المعروف، تـعزف بقوس خشـبي عليه وتر يصنع من الشـعر، وهي ربابة عـربية قديمة تسـتخـدمها قـبائل الحوازمة والرزيقات والمسيرية في اقليمي دارفور وكردفان الغربيين.

ـ الكروبي وهي نسخة بدائية من آلة الهارب المعروفة، تستـخدمها قبائل البقارة في الغرب السوداني، ويعـزفها مغن يسمـى «الهَدّاي»، وتسميهـا قبيلة الزاندي في الجنوب «قبادوليو» (5).

□□□

الهوامش

(1) الحاكم، أحمـد محمد علي، الدكتور: هوية السـودان الثقافية من منظور تاريخي، دار جـامعة الخرطوم، الخرطوم، 1990، ص 82.

(2) السباعي، عباس سليمان، دكتور: آلة الدلوكة تنادي معجبيها، قضايا ثقافية، صحيفة «الأنباء» الحكومية، الخرطوم، 1997/10/12، ص 8.

(3) السباعي: المصدر نفسه. يشير «قاموس بلومزبيري للموسيقى» (1992، لندن) الى أن البنقز (المفرد بونقـو) «طبل كوبي صغـير». ويضيف أن البنقـز «جزء لا يتجـزأ من فرق الرقص الأميركية اللاتينية».

(4) السباعي: المصدر نفسه.

(5) عبد الله محمد وعلي الضو: الآلات الموسيقية في السودان.

●●●

الطمبور السوداني

يعد الطمــبور بأشكاله المتعددة مــن أقدم الآلات الموسيقــية الوترية الشعبــية في العالم. ويرجح قسم كبير من الباحثين أنه اخترع أصلا في الشرق الأوسط، غير أنه معــروف ومنتشــر في مناطق شرقي البــحر الابيض المتــوسط وافريقــية، ولا تزال بعض انماطه القديمة مستخدمة في السودان بنفس بدائيتها.

ومن المناسب في بداية البحث في أصــول هذه الآلة الموسيقيــة الشعبيــة العريقة الإشارة الى أنهــا تنطق في السودان بالميم والنون، وقد تنطق بــالنون ولكنها تكتب طمبــوراً. والطنبور (بالنون) يطلق على نوع الغناء الذي ســاد العاصمة الســودانية قبيل إنبلاج فجر الأغنية الحديثة (الحقيــبة). ويسمى أفراد الفرقة الغنائية المصاحبة للمغني «طنابرة». ويطلق اللفظ نفــسه على غناء قبيلة الجوامعة الــتي يوجد مركزها الرئيسي في مدينة أم رُوَابة عاصمة منطقــة شرق كردفان. وهو شبيه بغناء أواسط السودان في أوائل القرن الحالي.

أما «الطمبور» فيطلق على الآلة الموسيقية الشعبية المعروفة التي تتخذ عدة أسماء داخل السودان نفــسه، ومن بينها الربابة، وهو (الاخيــر) الاسم الأكثر شيــوعاً في العالم العربي (1). غيــر أن الإختلاف في نطــق اللفظ لا يعني شيئــاً، فــ «الطنابرة» العاصــميون يســمون أيضاً «طنابــرة» في غرب السودان، ويحــدث الإبدال الحرفي هناك أيضاً، إذ يقول المطرب الــسوداني إبراهيم موسى (2) في إحدى أشهر أغنياته الفولكلورية «أنْطوكي للطّمْباري» (3). ولعل الأكثر شيوعاً تغليب النطق بالميم.

دخلت آلة الطمبـور طور المشاركة الحقيـقية في أغنية أواسط السـودان بطريقة منظمـة للمرة الأولى العـام 1928 بعدمـا سجلت أول اسطوانة سـودانية بـصوت المطرب بشير الرُباطابي، وقد أنتـجتها شركة بيضافـون المصرية في القاهرة. وكان الرباطابي ـ نسبـة الى قبيلة الرباطاب ـ يغني في مقـاهي العاصمة بمصـاحبة هذه الآلة التي تسـتـخـدمهـا على نطاق اوسـع قبـائل الشـايقـيـة والمحس والرباطاب والمناصير.

بيد أن أسطوانة بشير الرباطابي لم تطلق حُمّى الطمبور في الخرطوم، ولم تكتب لتلك الآلة حيـاة في الأغنية القوميـة السودانية بعـدما تغلب تيار الغناء «الحقـيبي» الحديث، غيـر أنها إستعادت جانبـاً من مكانتها في الخمسـينات غداة إبتكار برنامج إذاعي يعنى بفنون ربوع السودان. وقد برع في عزفها المطرب الملحن الراحل النعام آدم الذي يعتـبر مدرسـة قائمة بذاتها فـي هذا الضرب من الفنون الغنائية. كـما ان المطرب محمد جبارة يتميز ايضاً باسلوب خاص به في عزفها.

والطمبور هو «السِمْسِميّة» المسـتخدمة في جنوب الجزيرة العربية. وهو الربابة في صـعـيـد مـصـر، ويـسـمى ايضـاً الطمـبـورة. وكـانت تسـمى «كـينر» في الهيروغلوفية[4]. ويعتقد أنها ظهرت في مـصر في عصر الدولة المصرية الوسطى نحو العـام 3000 قبل الميلاد. ومن مـصر إنتقلت إلـى أوروبا القديمة. والراجح أن موسيقى الطمبور المصرية القديمة كانت خـماسية النغمات حتى عهد الدولة المصرية القديمة [5].

أما الطريقة التي دخل بهـا الطمبور السودان فذاك أمـر يثير جدلاً كبـيراً. فهناك قسم من البـاحثين يرى أنه سبح عكس تيـار النيل قادما من مصـر التي كانت ذات صلة وثيقـة بالسودان القديم. ويقـول الباحث العراقي الدكـتور صبحي رشـيد أن الطمبور أسـاسا إختراع عراقي، انتـقل إلى روما واليونان ثم الى مصر الفـرعونية

ومنها إلى السودان. ويرجح جمعة جابر أنه ربما دخل السودان من أرض الحضارة البابليـة عبـر آسيا، حـيث إنتشـر في دول الخليج، ومنها وجـد طريقه الى اثيـوبيا واريتريا فالسودان [6]. غير أن عازف الطمـبور والفنان النوبي السوداني المعروف محمد عثمان وردي يعتقد أن الطمبور نشأ في بلاد النوبة وتطور معها. ويرفض أن يكون الطمبور وفد الى تلك الحضارة العريقة من أي مكان آخر في العالم القديم[7].

وترجح مؤلفة كتاب «الطمبور» أن يكون الطمبور او الربابة وفدت الى مصر عن طريق أشوريا أو بابل. وترجح «ان الطمبور دخل شمـال السودان وشماله الشرقي في الازمان القـديمة من مصر، إذ كـانت ثمة طرق تجارية عـبر الصحـراء منذ نحو العام 2500 ق.م. او ربما قبل ذلك. وفي عام 2000 ق.م. فـتحت مصر بلاد النوبة، ثم غزتها ثانية العام 1500 ق.م.، وبقيت فيها حتى العام 1000 ق.م» [8].

لا توجد مـصادر تاريخـية تنبئ عن تطور الطمـبور في بلاد السـودان القديمة، ويعتقد أن أقدم مصدر أشـار الى الطمبور في السودان هو كتاب الرحالة الاوروبي يوهان لودفيج بـيركهـاردت الذي صدر العام 1819، إثر زيارته الـسودان النوبي العام 1813. يقول بيركهاردت: «الآلة الموسيقية الوحيدة التي رأيتها في بلاد النوبة كانت نوعـا من الطمبورة المصـرية، عليها خـمسة اوتار، ومكسـوّة جلد غزال» [9]. ويلاحظ «أن الفتـيات مولعـات بالغناء، وأجواء النوبة مفـعمة بالميلوديات». غـير ان الرحالة الدنماركي كارستن نيبور ذكر انه شاهد طمبوراً في دنقلا العام 1776.

ويؤنث اهل اليمن الطمبور، ويشير الدكتور نزار غانم الى ان الارجح ان الطمبور انتقل من من بلاد النوبة الى سـواحل البحر الاحمر من خليج السـويس شمالاً الى باب المندب وعـدن جنوباً. وكثـيراً مـا يرد ذكر مـيناء سواكن في أراجـيز رقـصة النوبان الخليـجية، وهي قـولة في النسبة الى بلاد النوبـة السودانية المعـروفة. بل ويورد الدكتور نزار كلمات احـدى اشهر رقصات الطمبورة اليمنيـة، ومنها «حبيبي

دقنة دقنة يا ماله/ انجليزي يتمـنى حرب السواكن». وجلي ان الاشارة الى البطل الامير عثمان دقنة (10).

ومما يستـدل به على انتقـال الطمبـور من بلاد السودان الى منطقـة الخليج ان معظم اغنيات السمسمية والطمبورة في تهامة وعموم الجزيرة العربية تقوم اساساً على السلم الخماسي. ومن اشهر انماط الغناء في اليمن نمط يقال له «نوبية». وأشار سيـد محمـد عبـدالله في كتابه «من حـياة وتراث النوبة بمنطقـة السكوت» الى أن طمبـورا شوهد في منزل مـغن نوبي يدعى خليل مـعروف خليل في جـزيرة صايْ (شمال السودان) قبل حوالى مائة عام. ونسب المؤلف الى المطرب النوبي السوداني المعروف محمد عثمان وردي القول إنه شاهد طمبورا في متحف اللوفر في باريس، وضعت عليه عبارة «آلة موسيقية نوبية» (11).

ولا يختلف أسلوب عزف الطمبور في مختلف مناطق السودان على رغم إختلاف خصـائصه في كل منطقة. ويقـول الدكتور مكي سيـد أحمد العـميد السابق لمعـهد الموسيقى والمسرح، في أطروحة الدكتوراة التي بحث فيها خصائص اللحن والايقاع النوبي في منطقة السكّوت التي ينتمي إليها، إن آلة الطمبور تنتج «نظاما نغميا يتميز بأنه خماسي بصورة مطلقة (...) كما يتميز بخلوه التام من أنصاف الصوت»(12).

وشاهد المؤلف طمبـوراً العام 1994 لدى الفنان السوداني محمـد عثمان وردي إعـترته إصـلاحات وإبتكارات عـدة، لجهـة المواد التي صنع منهـا، وتزويده أدوات عصـرية حديـثة لشـد الاوتار ودوزنتهـا، مع تزويقه بطريقـة تزيينيـة معـاصرة. وأوضح صاحبه أنه تلقاه هدية من شاب نـوبي مصري مغرم بفن النوبة وأصوات أبنائها. وكان الفنان السوداني أبو عبيدة حسن قد اسـتخدم في مستهل السبعينات طمبوراً مطوراً مماثلاً.

ويوجد الطمبور في معظم أنحاء السودان، وبأسماء مختلفة، مع إختلافات طفيفة في مواصفـات الصنع والتصميم. غير أن تـلك الاختلافات واسعة للغـاية في مجال

الدوزنة. يسمي النوبيون الطمبور الكسرْ، وتسمـيه قبائل جبال الأنقسنا في جنوب النيل الازرق جَنْقَرْ، وتعرفه قبائل البَرْتا باسم أَبَنْقَـرَنْق. وتسميه قبيلة الشُلُك النيلية في جنوب السودان توم MOHT. وفيمـا بقيت اوتار الطمبور في شـمال السودان خمسة فحسب على مر العصور، توجد أنواع من الطمبور لدى قبائل الشلك والدينكا والزاندي في جنوب السودان يتـراوح عدد أوتارها بين السبعة والتـسعة. والأرجح أن الطمبور تأثر هناك بالطمبور الشائع في كينيا واثيوبيا واريتريا.

أجزاء الطمبور

- القدح: صندوق الصوت.
- جلاد رأس البقر: لجلاد القدح.
- فتحات: للصوت.
- الداقن: لتثبيت الكوبري (الكج).
- الكج: كوبري تشد عليه الأوتار.
- المرق: قاعدة مثلث الطمبور.
- الجرتق: زينة للطمبور (ليست أساسية).
- السلك (تشد منه الأوتار).
- فيكاي: ملابس قديمة.
- الوحيد: الوتر.الأول.
- الوتر الثاني (أغلظ وتر في الطمبور).
- الوسط: الوتر الأوسط.
- الحنين: الوتر الرابع من تحت لفوق، والثاني من فوق إلى تحت.
- المجاوب: الوتر الخامس.
- السندالة: أو سنادة لتثبيت اليد لتمكين العازف من العزف بأصابعه.
- الضراب: أو ضرابة وهي الريشة التي يضرب بها الطمبور.

الــرّقْ

الرق آلة ايقــاعيــة تصنع من الخــشب والجلد، وهي من فــصــيلة آلة الطار الذي ينتـمي الى فصــيلة المُجلّدات، لكن الأولى ليست ســودانية الأصل. تجـمع الروايات المتداولة عن أصل الرق علــى أن عميد الغنــاء السوداني الحاج محــمد أحمــد سرور جلبه معه عقب أول زيارة قام بها الى مصر. ولا ندري إن كان سرور قد زار مصر قبل زيارته المعروفــة التي تمت العام 1930 لتسجـيل بعض اغنياته في اسطوانات. ولم تكن الأغنية الحــديثة في بداية أمرها قــد عرفت أي آلة موســيقية. وكــان قوام مضــمونهــا الإيقاعي يعتــمد على النّقْــر بالعصي وإســتخدام المثلــث الحديدي الذي إستخدم أساساً في الغناء الصوفي الديني (13).



الهوامش

(1) جابر، جمعة: الموسيقى السودانية، ص 120ـ121.

(2) أحد قدامى مطربي غرب السودان. اكتسب مكانة مميزة لمقدرته الفريدة في إعادة صياغة الأغنيات الشعبية الكردفانية بالآلات الحديثة. وهو مؤلف خصب الخيال، غزير الانتاج، على الرغم من أنه لم ينل حظاً يذكر من التعليم.

(3) أنطوكي في لهجة البقارة أعطوكي، شبيهة بلهجة عرب العراق.

(4) الشوان، عزيز: موسيقى للجميع، ص 27.

(5) المصدر السابق. أنظر أيضاً: الحلو، سليم: تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

(6) جابر، جمعة: الموسيقى السودانية، ص 238.

(7) محادثة مع الفنان السوداني محمد وردي في منزله في لندن، أكتوبر/ تشرين الأول 1995، شارك فيها الدكتور نزار محمد عبده غانم والدكتورة نجلاء السمبلاوي. يعد وردي من عازفي الطمبور البارعين، ولا يغادر محل إقامته من دون «طمبوره».

(8) Plumely, Gwendolen Alice: El Tanbur: the Sudanese lyre or the Nubian kissar. Cambridg: Town and Gown Press, c1976, P 38.

(9) Burckhardt, Tohhn Lewis (Johann Ludwig): Travels in Nubia, London, 1819, p 146.

(10)غانم، نزار محمد عبده، الدكتور: جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج، بيروت/ الشارقة 1993، ط 3.

(11) سيد أحمد، مكي، الدكتور: موضوعان، ص 54ـ55.

(12) المصدر السابق: ص 58.

(13) أبو العزايم، محمود: سحارة الكاشف، دار الفكرـالخرطوم ودار ومكتبة الهلالـبيروت، دون تاريخ (1983ـ1985؟).

●●●

التراث الموسيقي الغنائي
السوداني
في متاحف اوروبا

□□

أصـــل أسـطوانات الحقيـب
وقصة ألبومات لندن

ليس أقسى على النـفس من أن يكتشف المرء أن أمتـه تضيع تراثها، ولا تحـتاط للمحافظة عليه. وهو أمر من المؤسف أننا ـ نحن معشر السودانيين ـ لا نأبه له كثير شيء. وحتى اليوم لا يزال كثير من قـادتنا السياسيين وفنانينا الكبار يرحلون دون أن يتركوا لأبنائهم والأجيـال التالية زاداً يعينها في فهم المشكلات الإجتـماعية التي تزيد إستـعصاء نتيجـة عدم وجود المعلومات الكافـية التي من شأنها المـساعدة في العثور على حل.

وربما وردت إشارة الـى أن هذه المشكلة تثيـر صعـوبات جمة في شـأن تاريخ الفنون الشعبية والغنائية في السودان. ومع أن الإذاعـة السودانية تحتفظ بمجموعة كبيـرة من الأغاني التي سجلها المطربون القدامـى على أسطوانات في مصر، إلا أن كثـيراً منها ضاع، ولا أثر له. وربما قـد سمع القراء مـقدمي برنامج «حقيـبة الفن» مراراً يقدمون الأغنيـة فيذكرون أن كرومة أو سرور سـجلاها على أسطوانة، لكنها مسجلة في الإذاعة بصوت مطرب آخر.

وكنت عندمـا التقـيت المرحوم مـحمـد ديميتري الـبازار صاحب مـكتبة الـبازار السوداني التي مثلت شـركات الأسطوانات الدولية المعروفـة في السودان، حرصت على أن أقتني منه ما بقي من أسطوانات. وبعدمـا نقلتها معي الى لندن، لاحظت بعد

نحـو عام مـن وجودها في منـزلي، أنه مذكـور عليـهـا أنها صـنعت في حي هايز HAYES الذي أسكنه! وبدأت رحلة طويلة في محاولة الإهتداء إلى أصل تسجيلات الأسطوانات السودانية.

كنت تواقـاً قبل بدء الرحلة أن أسـتـمع الى الأسطوانات نفسـها. ولم أصـادف صـعوبة تذكـر في ذلك، إذ إن جـهـاز تلعيب ذلك الـنوع من الأسطوانات «الأثرية» يوجد في معظم الأستديوهات الإذاعية في العاصمـة البريطانية. بعد الإستماع إليها، بدأت رحلة أخرى لتسـجيلها على شريط كـاسيت، بأكبر قدر من المكـاسب المتعلقة بخفض الشوشرة العامة التي تطغى أحياناً على الصوت.

لم يكن العثور على شركة «أوديون» العتيـقة صعباً. إذ أمر في طريقي بالسيارة صباح كل يوم الى المدرسة الثانوية التي تدرس فيها إبنتى الكبرى على شركة EMI المعروفة. وهي التي قد أجد عندها ضالتي. اتصلت هاتفـياً بإدارتها شارحاً قضيتي. فأبلغـوني أنهم يملكون إرشيـفاً ضـخماً لأصـول المواد التي سجلتـها الشـركة منذ تأسـيـسـهـا. وزاد سروري عـندما أخـطروني بأنهم يملكون نسـخـاً من جـمـيع الأسطوانات التي صدرت تحت علامة «أوديون» منذ العـام 1931. والأخيرة شركة ألمانية تملكتها «إي أم آي» في العام المذكور، وكان وكيلها في القاهرة هو الجهة التي أنتجت عدداً كبيراً من أسطوانات الغناء السوداني في تلك الحقبة من مساره.

غير أن القيّمة على الأرشيف أخطرتني بنبرة أقرب الى العداء منها الى المودة بأن الأرشيف مغلق، وسيبقى كذلك بضع سنوات، بسبب التجهيز لنقله الى مبنى جديد. ولما حـدثت الدكـتـورة جـانيت توب Janet Topp مـسـؤولة القـسـم الدولي في «الأرشيف الوطني البـريطاني للصوت» (المعهـد البريطاني للصوت سابقـاً)، التابع للمتحف البـريطاني، عن إمتعاضي، فاجأتنـي بردها بأن الأرشيف الصوتي الوطني البـريطاني يملك في الغـالب نسخـاً عن جمـيع الأسطوانات والأشـرطة السمـعيـة والصوتية التي صدرت تجارياً ووزعت في مختلف أرجاء العالم!

سألت، مدركاً جيداً شغف البريطانيين بالثقافات الموسيقية الأجنبية، هل تعينني في موضوع محصور محدد: الأسطوانات السودانية؟ أجابت أنها ستبذل قصارى جهدها. وقالت تطمئنني: «حتى إذا لم نعـثر على شئ فهناك باحثون متخـصصون في التنقيب عن هذه الجوانب في مختلف الأقطار الأوروبية، سأزوّدك برقم هاتف أحدهم».

كدت أطير فرحاً. إرتسمت إبتســامة عريضة على وجهي. تحدثنا طويلاً عن عدم وجود دراسات في الموسيقى السودانية. أتينا على ذكر سلفها السيدة لوسي دوران التي تحاضر في قسم الموسيقى الإفريقية في كلية الموسيقى في جامعة لندن. كانت لوسي دوران متيمة بالغناء السوداني بأشكاله كـافة. وقد زارت السودان، وجمعت كثيراً من المواد التسجيلية. واشترت قسـماً كبيراً من اشرطة الكاسيت التي أنتجتها شركة «سودانفون» لصاحبها حسن مصطفى صالح. وحصلت إثر اتصالات أجرتها مع إذاعة أم درمـان على مجموعـة كبيرة من تسـجيلات الغناء والمدائح وموسـيقى الأقاليم والقبائل. فأثرت بذلك قسم السودان في المتحف البريطاني.

وحرصت لوسي دوران على ضم الأسطوانات والكاسيتات وتسجيلات الحفلات التي أقامها أول فوج من المطربين السودانيين غزا العـاصمة البريطانية قبل أن ينتقل إليها فنانون كـبار كالأستاذ محـمد عثمان وردي. ويضم ذلك الفـوج المطربون عبد القـادر سالم، وعـبـد العزيز المبـارك، ومـحمـد جبـارة الذين نظمت رحـلاتهم في نوفمـبر/تشرين الثاني 1986 شـركة «آرتس ويرلدوايد» التي كانت لهـا صلة بها. وربما بدأ إهتمـامها بفنون الغناء السودانيـة قبل ذلك بنحو خمـسة أعوام، إذ تضم مكتبة الإرشيف الصوتي الوطني البريطاني تسجيلاً نادراً للمطرب السوداني الكبير محمد الأمين، وهو تسجيل بمصاحبـة العود فحسب، على الرغم من أن محمد الأمين قـدم الى لندن العام 1981 إثـر إتفاق مع باحث بريـطاني كبـير ومـعـجب بالغناء السوداني والسودانيين عموماً، وهو الدكتور أندرسون بيكويل، وهو باحث معروف متخـصص في الفنون الحجازية والنجدية واليـمنية، وغناء منطقة الجـزيرة العربية بوجه عام، وله مؤلفات مهمة في هذا المجال.

قالت الدكتورة توب إن مقتنيـات الأرشيف الصوتي البريطاني تشمل أسطوانتين سودانيـتين نادرتين للغـاية. وأضافت أن بوسـعي الحصـول على موعد مـن قسم الإستـماع الـتابع لإدارة الأرشـيف لأستـمع إليهـا. وكنت أدرك بحكم التعـامل مع المكتبات الغـربية الضخمة أن المسألة ليـست مجرد إستماع، لا بد أيضـاً من العثور على مـعلومـات. ولا بد من معـرفـة ما يمثل الـتاريخ الصـوتي السـوداني في هذا الأرشيف الأمبراطوري الضخم. فاضطررت الى الحـصول على عطلة مدتها أسبوع، هي آخر ما تبقى من عطلتي السنوية وكنت آمل أن أدخـر تلك الأيام لتلبية متطلبات الأسرة إبان عطلات نهاية العام 1995.

الأسطوانتان التي أشارت إليهما الآنسة توب لغز محـير حقاً! إذ إنهما مجهولتان تماماً، على الرغم من أنهما تضيئان جانبـاً مهماً من جوانب التاريخ الغنائي الحديث المظلمة تماماً. وتفاصـيلهما من واقع بطاقات الفهرسة الخـاصة بالارشيف الصوتي الوطني البريطاني كالتالي:

ـ الزفة السوداني

El Zaffal Sudani

الست فاطمة الشامية السودانية

Set Fatma Elchamya Sudanese

Female Sudanese Singer

Speed 78 Cat No FX 96

الوجه الآخر:

سكلنس سوداني

Sacalance Sudani

فاطمة الشامية السودانية

Set Fatma Elchamya Sudanese

Female Sudanese Singer

Speed 78 Cat No FX 96

وهي من انتاج شـركة «غرامـوفون» المحدودة التـي كان مقـرها أيضاً في الحي نفسـه الذي أقيم فـيه. وبعد بحث شـاق على جهـاز الميكروفيلم، ويحـوى تصويراً الكتيـبات التي كان فرع الشـركة في القاهرة يصدرها منذ نحـو العام 1910، على رقم تلك الأسطوانة وتفـاصيلها في كتـيّب الإنتاج الخاص بشـركة غرامـوفون في مـصـر لسنة 1939 الذي ورد عنوانـه على النحـو التـالي: «1939 قـائمـة تامـة للأسطوانات العـربيـة والآشورية والبـحرينـية والعـراقيـة والإيرانيـة والكويتيـة والتوركية المتحصلة من كراموفون كمبني ليميتيد، هيز، مدلسكس، انكلترا».

وكان البحث في إنـتاج غراموفون لعـام 1939 حاشداً بالمفاجـآت. فقد ورد في الكتيب نفسه رقم وتفاصيل أسطوانة ثانية أنتـجتها الشركة للمطربة «الست فاطمة الشاميـة السودانية»، ومن أسف أنه لا توجد أي نـسخة عنها لدى مكتـبة الأرشيف الصوتي الوطني البريطاني، وتحوي الأسطوانة الثانيـة للشامية المادة الغنائية الآتية (حسب البطاقة الملصقة على الأسطوانة مطابقاً بما ورد في كتيب 1939):

- جاود الله (سوداني)
Gwadalla
يابو مراية
Ya Bon Miraya

وتحـمل هذه الأسطوانة الرقم FX 95 ، وهي طريقـة مـعـينة في الفـهـرسـة والترقيم تعتمدها المكتبات الصوتية العالمية.

وتفضلت إدارة الأرشـيف الصوتي الوطني البـريطاني وأتاحت للمؤلف الإستـماع للأسطوانة الأولى للشـاميـة (الزفة السـودانية). وإذا كـان الصوت الصـادر عن تلك الاسطوانة هو صوت الشـامية الذي إستـمعت إليه أذناي، فهـو يخلو تماماً من الطرب! وعلى الرغم من بذل أقصى الحيل الـتقنية لتنقية صوت الأسـطوانة، لم أتبيّن الكلمات التي تتـغنى بها، والأرجح أنهـا تغني إما بإحـدى لغات شـرق السودان، أو أنها بـلغة أثيوبية.

ويرافقها على الوجهين عزف على ربابة (وليس طمبوراً كالآلة المعروفة في شمال السودان). ورافقها أيضاً كورس نسائي حسن الصوت. وتبدو طريقة الغناء شديدة الشبه بغناء منطقة الأنقسنا في جنوب شرق البلاد، وهي أيضاً منطقة متاخمة لأثيوبيا. كذلك سمعت أصوات «كشاكيش» عدة إستخدمت في ضبط الإيقاع.

أما الأسطوانة الثانية التي تحتفظ بها المكتبة البريطانية، فهي أيضاً لمغنية سودانية مجهولة وهي «مريم علي حداد»! لكنها ليست من انتاج غراموفون. أنتجتها شركة CERTA الإيطالية المعروفة. عنوان الأسطوانة «رومبا السوداني»، وذُكر على وجهيها ما يلي:

رومبا السوداني

Rumba Sudanese

Parte 1.

Ali Haddad, Miriam

EIARصe Orchestrina Araba delle

IT 729a 50433

ووردت التفاصيل نفسها على الوجه الآخر فقط مع تغيير رقم الجزء الى Part 11. والأرجح أن هذه الأسطوانة الإيطالية الصنع سجلت في أثيوبيا حيث كان للايطاليين وجود بحكم سيطرتهم على أثيوبيا. وإذا صح ذلك، فلا بد أن التسجيل تم خلال الفترة التي سبقت العام 1945 الذي شهد إنتهاء الحرب العالمية الثانية، وتحرير أثيوبيا وعودة امبراطورها الى بلاده. ومن المحقق أنه لا أثر مطلقاً لأي من هذه الأسطوانات الثلاث فيما كتب وسجل صوتياً في السودان، فيما تسنى لنا الإطلاع عليه.

ولم يسفر البحث في جميع ملفات الميكروفيلم الخاصة بالاسطوانات التي أنتجها وكلاء الشركات الاوروبية في مصر، عن العثور على أثر للأسطوانات السودانية،

خصوصاً خلال الفترة من 1910 الى 1927 التي لا توجد أي دلائل على أنها شهدت إنتاج أي أسطوانة غنائية سودانية. ولا تتضمن قوائم غراموفون السنوية لانتاج وكلائها في مصر شيئاً يذكر عن الأسطوانات السودانية. وبعد تدقيق وتمحيص شديدين في أرشيف غراموفون في القاهرة لم أجد سوى أسطوانة وحيدة ورد فيها ذكرُ السودان، تفاصيلها على النحو الآتي:

(العام 1931)

مصطفى بك رضا

FX136

الوجه الأول: فالس سوداني «لصفر علي»
Valce Sudanienne

الوجه الثاني: تقسيم جهاركاه «عادة».

وكان «صاحب العزة مصطفى بك رضا» يشغل منصب رئيس معهد الموسيقى الشرقي في مصر. وذكر الموسيقار الراحل اسماعيل عبد المعين أنه بعدما ارتحل الى مصر ليطلب علم الموسيقى، تعرف الى صديقه الشاعر الراحل بشير عبد الرحمن الذي كان حصل على الإجازة في الزراعة ومكث في مصر، وهو صاحب قصائد حسنة تغنى بها عبد المعين، منها «ست العربية» و«بنت النيل» و«جبال التاكا»... «طلب مني بشير موافاته في الجمعية الزراعية حيث قدمني الى الخبير الاقتصادي للسودان عبد الله بك أباظة الذي رحب بي باعتباري اول سوداني يسعى الى دراسة الموسيقى في شمال الوادي، فبعثني الى مصطفى بك رضا مدير معهد فؤاد الأول للتمثيل والموسيقى، فأجروا لي اختبار ملكات في حضور أربعة أشخاص واعترفوا بثراء إيقاعاتي».

غير أن احتمال أن يكون مصطفى بك رضا قد اختلط بالموسيقى السودانية من طريق عبد المعين، حتى ألف «فالس سوداني»، بعيد جداً. إذ صدرت أسطوانته العام 1939، فيما المحقق أن عبد المعين رحل الى مصر لطلب العلم العام 1939.

«لا تهتم». هكذا إنتشلتني الدكتورة توب مرة أخـرى من حافة اليأس، فقد ذكرت لي أنها تعرف صحافـياً بريطانياً متخصصاً في الأراشيف الخـاصة بشركات انتاج الأسطوانات الغربيـة وخصوصاً انتاج فـروعها في القاهرة. لم أصـدق. ولم أصبر سوى مسافة العودة من مقز الأرشيف البريطاني الى داري، لأهاتف الصحافي بول فـيرنون الذي اسـتـمع، في صـبر شـديد، الى الأزمـة التي يواجـهـها البـاحثـون السودانيون في حصر تراثهم الغنائي الضائع والمفقود.

وبعدما أشرت الى أن شركة «إي أم آي» رفضت فتح أرشـيفها للباحثين، قال لي إن لديه صديقـاً في ألمانيا مغرمـاً مثله بتقـصي انتاج الشركات القـديمة التي سمى تصفيـتها ودمجهـا في شركات أخرى «إعـداماً» لها. ووعد بأن يتصل بـه ليوافيني بنتيجة يعززها بما سيسفر عنه البحث في أرشيفه الخاص. وهي مهمة لا أكاد أطيق صبراً عليها.

أما المواد السـودانية الأخرى في الأرشـيف الصوتي الوطني البريطاني، فـيمكن عرض القسم الرئيسي الغالب منها على النحو التالي:

- مجـموعـة جون لو John Low : سجلت في السـودان في مارس (آذار)/مايو (أيار) 1990، وتضم 3 أشرطة تفاصيلها كالتالي:

1- تاريخ التسجيل: 1990/3/12

مكانه: بورتسودان ودار النعيم

المحتويات:

- فرقـة السماكـة في ديم سواكن (عـود وكمنجتـان وأكورديون و3 آلات إيقاعية).

- حفلة زار (طبلان وطمبور)

2- تاريخ التسجيل: 1990/4/30، 1990/5/4

مكانه: سواكن وبورتسودان

المحتويات:

ـ فرقة السماكة في سواكن (محمـد عكيري/ نُزْمار) وشيخان حميد عكيري/ ايقاع، والطيب أحمد/ طبلة)

ـ موسى آدم (عود وباسنكوب).

3ـ تاريخ التسجيل: 1990/5/30,26,14.

مكانه: بورتسودان.

المحتويات:

ـ محمد بدري حسن (عود وباسنكوب).

ـ محمد طاهر بيلا (عود).

ـ فرقـة سماكـة ديم سواكن (عود وكـمنجتـان وأكورديون و3 آلات إيقاعية).

ـ مجـموعة اليـونسكو (أنطولوجيـا الموسيقـى الأفريقيـة) السودان: موسيقى مديرية النيل الازرق، تسجيل روبرت غولتليب.

ـ شريط للموسيقار النوبي السوداني حمزة علاء الدين، انتاج 1988.

ـ موسيقى وأغنيات عبد الكريم الكابلي (عود وشتم):

المحتويات: حسن (الحسن صاقعـة النجم)، حسنك فاح مشاعر، سكر، ما هو عارف، كيف يهون؟، عقبالك، بقى لي سهر. (دون تاريخ).

ـ موسيقى نوبية بالعود، أسطوانتان، من انتاج متحف برلين.

ـ موسيقى شعب الدينكا.

ـ الذكر في السودان: انتاج متحف برلين.

ـ السودان بلاد النـوبا: سجله بيار وايلـين دوبوا، 1978. من مواده: نوب ميري، نوبة مساكين، نوبة جيبل أتولو.

- راتب المهدي، وتـضـم هذه المجموعـة من الاسطوانات مدائح نـبوية والمولد حسب أذكار البرهانية الشاذلية.

- مـجمـوعة أنطوني في كـينغ A.V.King وتضم الأغنيـات التاليـة بصـوت المطرب السوداني عـبد الكريم الكابلي: الحـالم سبـانا، أراك عصي الدمع، إني أعتذر، مشاعر، عقبالك، وأغنيات أخرى.

- محمد وردي: أغنية ما تخجلي.

- مجـموعـة معهـد الدراسات الآسـيوية والإفريـقية التـابع لجامـعة الخرطوم، وتضم:

- أولاد حاج الماحي (مدائح نبوية من شمال السودان).

- المادح علي الهدي من قبيلة القريات مديرية الخرطوم.

- من غناء قبيلة البشاريين.

- عبد الغفار عثمان (9 سنوات) وحجازي الفكي وعطا الجيد من قبيلة المناصير.

- الشيخة عايشة ادريس.

- فاطمة عبد الله من غرب السودان.

- من غناء الهدندوة في شرق السودان.

- من موسيقى دارفور.

- من موسيقى جنوب السودان.

- دوبيت من غرب السودان.

- أغاني دلوكة من شمال السودان.

- النعام آدم (مطرب من قبيلة الشايقية).

- ادريس ابراهيم (مطرب من شمال السودان).

- محمد وردي (حرمت الحب والريدة، بعد ايه، شن بتقولو).
- عائشة الفلاتية.
- حمد الريح.
- صديق أحمد من قرية أرقي (الشايقية) طمبور.
- عثمان اليمني - من قبيلة الشايقية.
- عبد الكريم الكابلي - الجندول واغنيات اخرى.
- النور الجيلاني (مطرب من الخرطوم).
- موسيقى من تأليف برعي محمد دفع الله (المروج الخضراء، وادي النيل، جمال الدنيا، شمس بلادي، رمال توتي، أيام العيد، جبل مرة، صباح الخير، لحن الحرية، الوداع، عزة).
- برنامج الفن وافريقيا، مناقشة عن الفن التقليدي السوداني بين فرح عيسى محمد من معهد الدراسات الآسيوية والافريقية ولوسي دوران.
- حفلة عبد القادر سالم ومحمد جبارة وعبد العزيز المبارك الاولى في لندن في 1986/1/25.
- حفل بالعود لمحمد الامين، أُقيم بمعهد الكومنويلث في لندن، في 25 مايو/أيار 1981. وتحوي هذه الأشرطة الثلاثة الأغنيات التالية للفنان محمد الامين: غربة وشوق، بهجة (جانا الخبر)، جديات العسين، الجريدة، أربع سنين، عويناتك، قالوا متألم شوية، مناحة «غرار العبوس»، صدود واشتياق، الشباك، إرتاحي يا إبل الرحيل، (رمية) ست البنات يا غالى من عينيّ، أسمر، الموعد.

وقد يُعزى إفتقار المكتبات الغربية المتخصصة الى مواد عن الموسيقى والفولكلور السوداني بأنواعه المختلفة الى افتقار المكتبة السودانية نفسها الى هذا النوع من

الدراسات والوثائق. ولهذا يحتل كتاب الطبقات في خصوص الاولياء والصالحين والعلماء والشعراء الذي ألفه محمد بن ضيف الله (1779-1810م) مكاناً مهماً لدى العلماء المعنيين بالبحث في الفولكلور والتاريخ الاجتماعي السوداني. غير ان كتاب الطبقات بقي مخطوطاً زمناً في حياة مؤلفه، ولم يكتب حظ من الذيوع لطبعته الأولى، حتى أصدره البروفيسور يوسف فضل حسن بتحقيقه في عام 1971، عن دار التأليف والترجمة والنشر التابعة لجامعة الخرطوم.

ولا تكاد مكتبة الدراسات السودانية تزخر بشئ يذكر، حتى نشط عدد من الإستعماريين البريطانيين في تدوين جوانب من الفولكلور السوداني في الثلاثينات والأربعينات، مما أيقظ روح الإهتمام بهذا الجانب في نفوس عدد من المتعلمين والمثقفين السودانيين قبيل استقلال البلاد عن بريطانيا العظمى العام 1956. وربما ضاع القسم الاعظم من تاريخ البلاد وثقافاتها وفنونها الشعبية - بما فيها فنون الغناء - بسبب النظرة الدونية التي كان يضفيها المؤرخون السودانيون انفسهم على المصادر الشفوية لتاريخ السودان قبل احتلال محمد علي باشا السودان العام 1821.

وقد تناول عدد من اولئك المؤرخين اهمية الرواية والمصادر السماعية في عدد من ابحاثهم والاوراق العلمية التي قدموها في ندوات وحلقات دراسية، منهم البروفسور محمد ابراهيم ابوسليم، ويوسف فضل حسن، والدكتور حسن عابدين، والدكتور محمد سعيد القدال، وغيرهم. وحذر المؤرخ البريطاني ريتشارد هيل (مؤسس قسم الدراسات السودانية في جامعة درهام البريطانية) من مغبة الإعتماد على المصادر البريطانية والمصرية في تدوين وتحليل تاريخ السودان. وبدأ نهجاً جديداً، إختطه بإصدار أول قاموس بيوغرافي للشخصيات السودانية.

ومشكلة التراث الغنائي والموسيقي السوداني في هذا ليست نسيج وحدها، فإذا إعتبرناه تراثاً إفريقياً محضاً كما يميل الى ذلك غالبية علماء الأنثروبولوجيا

والموسيقى الغربيين فإن تاريخ الموسيـقى الغربية بدأ ـ بالنسبة الى الدراسين ـ مع بداية إختـراع آلة التسجيل التي عـوضت الدارسين عن النقص المتمثل في غـياب أي وثائق أو مدونات في هذا الجانب، فيما عدا ما عثر عليه من مدونات الكنيسة القبطية الأثيوبية. ومع أن آلات تسجيل الأسطوانات الفحمية القديمة شاعت في بعض أنحاء العالـم المتقدم منـذ منتصف القـرن التاسع عـشر ـ حسب الـنماذج المعـروضة في الارشيف اوطني البريطاني للصوت في لندن ـ إلا أن أول مجموعة من الاسطوانات التي تحوي تراثاً غنائيـاً افريقيـاً سجلت في القرن العـشرين. وتذكر بوجـه خاص المجموعة التي سجلها باتير ويتي Pater Witt في توغو العام 1905.

ولا بد أن يوضع في الاعتبار إذا أردنا استقـصاء الإرث الثقافي السوداني خلال العصور الغـابرة أن الثقافة كانت تتطور ببطء شـديد في تلك الفترة. ويذهب بعض العلماء الـى أنها ربما لم تشهـد تغيـراً يذكر على مدى 20 ألف عـام متـصلة خلال العصـور الحجرية. غـير أن علماء آخـرين يعتقدون ـ علـى النقيض من ذلك ـ بأن التطور الذي تعرض له إستخدام الآلة لا بد يكون قد شمل مجال الموسيقى.

أشـار الرحالة جـيـمس بروس العـام 1774 الى الأبواق العاليـة الصـوت التي سمعهـا في الحبشة (Abyssinia) ـ وهو لفظ يشمل أحيـاناً بلاد السودان الحالية حسب مـراجع التاريخ القديم، وحـسبما يرجح العـلامة السوداني عـبد الله الطيب. وبإستـثناء بضع إشارات مـتفرقـة في مراجع تاريخيـة متنافرة ممـا خطه الرحالة والجـغرافـيـون، لا يوجـد ثبت دقـيق بأي من نماذج الإبداع التـراثي للسـودانيين، خصوصاً في المكتبات الأجنبية.

السودان بعيون بريطانية

أبدى بعض المجلات البريطانية المتخصصة وغـير المتخصصة في الفنون اهتماماً كبـيراً بفنون الغناء السوداني في أعـقاب الحفلات وورش الـعمل التي شارك فيـها

العام 1986 فريق فني يقوده البروفسور الماحي اسمـاعيل مؤسس معهد الموسيقى والمسرح السوداني، ضم المطربين عبدالعزيز المبارك وعبدالقادر سالم ومحمد جبارة في العاصمة وبعض المدن البريطانية الأخرى.

وقد خـصصت مجـلة فولك روتس (Folk Roots) التي تعنى بضروب الفنون الفولكلوريـة في مختلف أنحـاء العالم غلافـها وثلاث صفـحات داخليـة في عددها الصادر في أيار/مـايو 1986 لإلقاء الضـوء على الفنون السودانيـة التي صنفتـها باعتبـارها «موسيقى أفـريقية». وقد تحدث رئيس تحـرير المجلة إيان أندرسون مع البـروفســور اسمـاعيل وأعـضاء الفـريق الفني عن أصـول الغناء والموسيـقى في السودان قـديماً وحديثاً. وقدم اندرســون معلومات طيبـة عن السودان من النواحي الجغرافية والاثنولوجية والتاريخية، مـستعرضاً تاريخ آلة «الطمبور» التي ذكر انها لم تتغـير كثـيراً على مـدى الخمســة آلاف عام الماضيـة، ثم قفـز الى مبتـدأ القرن الميلادي الحالي حيث دخلت آلة «العود» السوداني وتبعها الكمان والأكورديون.

وأشار ـ نقلاً عـن البروفسور الماحي ـ الى أسلوب (تكنيك) العـزف على العود في السودان والدول المشـرقيـة والمغربية الأخـرى. وقدم الماحي اسمـاعيل ترجـمة لأشهـر أغنيات المطرب السـوداني عبـدالقادر ســالم (اللوري) التي راجت في بادية غـرب السودان في الأربعـينات، وبدأ بهـا عبـدالقادر انطـلاقه وشـهرته مـستـهل السبعينات.

وذكرت المجلة أنه مع رواج انماط الموســيقى الغربية (البـوب) وسط أبناء المراكز الحضرية كـالخرطوم، فإن غالبيـة السودانيين في أنحاء البلاد الأخـرى محافظون للغاية في تقبلهم الموسيـقى الأجنبية. ولا يعتقد ان ثمة تأثيـراً يذكر لتلك الموسيقى، غير ان تأثيـر الموسيقى السودانيـة ونفوذها كبيـران جداً في منطقة شرق أفـريقيا وزائير وبعض دول غرب أفريقيا.

وأشارت المجلة في تقريرها عن الموسيقى السودانية الى افتقار الوسط الفني في السودان للقوانين التي تنظم وتكفل حقوق الأداء العلني وحقوق الطبع، ولذلك فإن المطربين هناك يعانون من قراصنة الفيديو والكاسيت الذين يكونون ثروات طائلة في أسواق الخليج-العربي حيث تتوفر المواد الخام لهذه التجارة بأثمان زهيدة. وفي غياب الأساليب العملية والعلمية لاستقصاء شعبية المطربين فإن الوسيلة الوحيدة المتاحة حالياً هي تزايد ارتباطاتهم بحفلات الأفراح والمناسبات العامة.

وذكر أندرسون أن نظام الرئيس السابق جعفر نميري كان يفرض رقابة مشددة على النصوص التي يتغنى بها المطربون، ولذلك فقد دأب الشعراء على اللجوء الى «الرمز» لتمرير أغنياتهم التي تنقل أمنياتهم الوطنية وتطلعاتهم لمستقبل بلادهم. وأشار بوجه خاص الى أغنية الملحن ناجي القدسي والمطرب حمد الريح «الساقية»، التي عوملت بتعسف ظاهر، فتم حظر إذاعتها وتلفزتها طوال سنوات العهد المايوي.

وقدم البروفسور الماحي اسماعيل ترجمة لأحدى الأغنيات الرمزية للمطرب الشعبي محمد جبارة والتي رمز شاعرها الى السودان باسم فتاة تدعى «نورة». ورسم فيها صورة زاهية لبنت يصفها والدها، ويصف جمالها وجمال روحها، وكيف انها تنذر نفسها لخدمة الآخرين. وكيف تطعم الآخرين قبل ان تتناول طعاماً لنفسها. وعندما مرضت قام الأطباء «البلديون» بعلاجها بالكي بالنار - وهو تقليد ما يزال بعض السودانيين يعتقدون بصحته - ولكنها سلمت من الأذى وطفقت تحلم... مرة بعصفور يأكل صغاره. ومرة بجدار أنبت أيادي وطفق يقذف من بناه بالحجارة. وشاهدت كيف تختفي الظلال تحت الشمس! وكيف أصبح اللص الخسيس معبوداً للجماهير!! وعندما حكت للناس أحلامها رموها بالجنون والخبل. والأغنية في مجملها معالجة شعرية خارقة للعادة للشاعر السوداني السر عثمان الطيب الذي يعمل في المملكة العربية السعودية.

ونوهت المجلة بجهود المطربين السودانيين للمشاركة في إنقاذ البلاد من المجاعة وتقديمهم أمسية «نداء السودان» تأسياً بجهود المطرب البريطاني بوب غيلدوف في إحياء حفلة «لايف ايد» في لندن وفيلادلفيا.

ومن ناحية أخرى حظيت الفنون الغنائية السودانية التي شهدتها لندن وبعض المدن البريطانية الأخرى في يناير/ كانون الثاني 1986 باهتمام خاص من مجلة آفريكا ايفنتس AFRICA EVENTS التي تصدر في لندن. فقد كتب جاك كيلبي تحت عنوان «أصوات من النيل» يقول ان أصوات «الطمبور» والعود المثيرة أدهشت كل الذين حضروا عروض الفرقة الغنائية السودانية في بريطانيا. وصنّف الكاتب المطربين الثلاثة بإعتبارهم نموذجاً لشريحة من غناء أواسط السودان، يمثله عبدالعزيز المبارك، وشريحة من غناء العرب الرحل في غرب السودان، يمثلها عبد القادر سالم، وأخرى من غناء عربان النهر في الشمال السوداني، يمثلها محمد جبارة.

وأدارت المجلة حواراً رفيعاً عما إذا كانت منطقة غرب افريقيا لا تزال متصلة ثقافياً بالسودان رغماً عن انفصالها السياسي عنه. وأعرب البروفسور الماحي اسماعيل عن إعتقاده بأن «الطمبور» أصلاً وفد الى السودان من مصر الفرعونية، وبدأ بمنطقة النوبة ومضى مع مياه النهر حتى منطقة الشلك في جنوب السودان خلال عهد الممالك النيلية. وتناول الحوار تاريخ دخول الآلات الموسيقية الحديثة الى السودان، وأوجه الشبه بين الربابة العربية وآلة أم كيكي المعروفة في غرب السودان والآلة الشبيهة بهما المعروفة في نيجيريا وغانا. وأوضح البروفسور اسماعيل ان إيقاع «المردوم» في غرب السودان تعود أصوله الى الأندلس (اسبانيا)، فقد انتقل من هناك الى المغرب، وبعد ضياع الأندلس من أيادي العرب تفرقوا في المغرب وتونس وليبيا، وتوغل بعضهم جنوباً وطاب لهم المقام في غرب السودان. (معاوية حسن يس: السودان بعيون بريطانية، فولكلور، «الدستور»، العدد 431 لندن، السنة 16، الاثنين 2 حزيران/يونيو 1986، ص 61-62)

أسطوانة 1987 سودانية

أسفرت الزيارة التي قام بها المطربون السودانيون عبد العزيز المبارك وعبد القادر سالم ومحمد جبارة للندن العام 1986 عن تسجيل أسطوانة فردية لكل منهم، واسطوانة جماعية لثلاثتهم اعتبرها النقاد البريطانيون اسطوانة العام 1987. وقد انتجت الاسطوانات شركة «آرتس ويرلدوايد» Arts Worldwides التي استقدمت المطربين الثلاثة الذين رافقهما عازف الأكورديون أزهري نور الهدى وعازف الإيقاع الزبير محمد الحسن.

أسست الشركة فتيات مهووسات بموسيقى الشعوب الأخرى: آن هنت، لوسي دوران، وماري فاركهارسون. قالت آن إنها تولت تأسيس الشركة العام 1982. وذكرت أنها كانت مفتونة بموسيقى الشعوب منذ سني التحاقها بالدراسة الثانوية (هي نيوزيلندية الأصل). وقالت إنها لاحظت أنه لم تكن ثمة مؤسسة تعنى بفنون العالم الثالث ومبدعيه في العاصمة التي تصنع النجوم العالميين. وأضافت أنها عندما فرغت من تأسيس الشركة دعت لوسي دوران التي كانت تتولى مكتبة الموسيقى العالمية في الأرشيف الوطني للصوت التابعة للمتحف البريطاني لتكون رئيسة للشركة. وهي - كما تقدم - أميركية من أصل أسباني عاشقة للموسيقى الافريقية والسودانية الى درجة الهيام - ثم انضمت اليهما ماري فاركهارسون في مايو/أيار 1986.

وإثر النجاح الذي صادفته عروض المطربين السودانيين في بريطانيا وفرنسا وايطاليا واليابان تحت رعاية «ويرلد سيركويت»، قررت آن هنت ومجموعة العاملات معها محاولة انتاج اسطوانات سودانية. وكانت أسطوانة الفنان عبد القادر سالم «أصوات من السودان» أول أسطوانة سودانية تنتج في اوروبا لأغراض تجارية وثقافية. وتضمنت بعض أغنياته الشهيرة مثل «اللوري حل بي» و«مكتول هواك ياكردفان» و«جيناكي».

وفي عرضها لأسطوانة عبد القادر سالم كتبت مجلة فولك روتس البريطانية «إن صوته غني وناعم... وعزفه على العود ملهم ومؤثر للغاية، وهو بلا شك التسجيل الصوتي الذي أعده أجمل ما في القارة الإفريقية كلها».

وكان الإصدار الثاني من نصيب عبد العزيز المبارك (WCB004) الذي صدرت أسطوانته بعنوان «أغان من المدينة». وتضمنت بعض أغنياته مثل «ياعزّنا» و«أحلى جارة» وأغنية الحقيبة المعروفة «أنة المجروح». وقد حدا نجاح التجربة بالسيد بين مندلسون أحد صاحبي شركة «غلوب ستايل ريكوردز» في لندن الى استقدام عبد العزيز المبارك برفقة فرقته التي ضمت العازف السوداني المعروف محمد عبد الله محمدية وعازف الساكسفون الذي بهر البريطانيين حامد عثمان. ولم يتوان مندلسون في وصف موسيقى المبارك بأنها «موسيقى بوب سودانية».

وقد طلب مندلسون من المؤلف ان يتولى ترجمة مقابلة أجراها مع عبد العزيز بعد التسجيل لكي يستعين بها على إعداد المعلومات التي تنشر عادة على غلاف الأسطوانة، ولما يكن إنتاج أسطوانات الـ LP قد توقف بعد. وأذكر أن عبد العزيز المبارك قال في رده على أسئلة مندلسون إنه لم يخض تجربة التلحين مطلقاً، وتغنى بأعمال لحنها له الفنان الطيب عبد الله والملحنون فتحي الملك وعمر الشاعر وعبد اللطيف خضر وبشير عباس والفتلح كسلاوي وغيرهم. ومن أغنيات هذه الأسطوانة «تحرمني منك» (لحن فتحي الملك)، و«أحلى عيون» وأحلى جارة»، و«طريق الشوق» (لحن المطرب الطيب عبد الله)، و«بتقولي لا» للشاعر عثمان خالد.

بعد صدور الأسطوانة الثانية للمبارك كتب الناقد البريطاني بروس بلاك يقول «يقترن السودان في أذهان معظمنا بما حدث للجنرال (تشارلس) غوردون في الخرطوم، وبما شاهدنا أخيراً من صور المجاعة والحرب. لكن قلة هي التي تعرف أن السودان قوي للغاية بموسيقاه». ويمضي قائلاً إن الموسيقى السودانية «خليط لا

يقاوم من الموسيقى الشرق الأوسطية عندما يجهر المغني صوته بالغناء، وحين تداخلها أصوات الساكسفون والقيثار تبدو غربية الطابع، بل تبدو متأثرة أحياناً بإيقاعات بوب.مارلي (الريغي). وحين يهيمن عليها الكمان والأكوردين تتحول الى موسيقى صينية». ويخلص في نهاية عرضة الى أن أسطوانة عبد العزيز المبارك من أفضل أسطوانات 1987.

وقال الناقد روبين دينزلو إنه ينصح من يريد الاستماع الى أجمل أنواع الموسيقى الأفريقية سماع سالف كيتا من مالي، وعيد العزيز المبارك من السودان، وموسيقى الجاز الكينية. وقارنت مجلة فولك رورتس في عددها الصادر في أكتوبر/تشرين الأول 1987 بين أسطوانتي عبد العزيز المبارك اللندنيتين وخلصت الى القول «إن السودانيين هم بلا شك سادة الغزل الرومانسي»! وقال ناقد المجلة إنها المرة الأولى التي تتاح فيها للغربيين فرصة الاستماع الى أعمال غنائية سودانية بمصاحبة فرقة موسيقية كاملة على أسطوانة، وقال إنه سعد للغاية لأنه وجد أغنية «تحرمني منك» ضمن أغنيات الأسطوانة, «إذ أخذت بألبابي منذ أن سمعتها على شريط كاسيت مسجل في اليونان بشكل غير متقن».

وأعربت مجلة «ميوزيك ويك» في عددها الصادر في 10 أكتوبر/ تشرين الأول 1987 عن إعتقادها بأن «ميزة الموسيقى السودانية تكمن في أنها تتخطى حاجز الإيقاعات بين العالمين العربي والإفريقي بحيث يكون النتلج موسيقى رومانتيكية راقصة يسهل تذوقها بصورة مذهلة (...) وهذا هو ما أسميه موسيقى».

وتزامن ذلك مع صدور الأسطوانة الوحيدة خارج السودان للمطرب محمد جبارة (من منطقة الشايقية شمال البلاد). وقد وصفت مجلة «سيتي ليميتس» البريطانية أعماله الموسيقية بأنها «الغناء الحقيقي الذي يهز النفس من أعماقها». (معاوية حسن يس: نقاد بريطانيون: أسطوانة 1987 سودانية، «الدستور»، العدد 523 (لندن)، 7 مارس/ آذار 1988، ص66,65,64).

وقد أغرى النجاح الذي لقيـته الأسطوانات السودانية في أوروبا الآنسة آن هنت بتكوين شركـة «ويرلد سيركـويت» لإنتاج الأسطوانات. وتعاقـد بين مندلسون مع المطرب عبد القادر سالم وأنتج له أسطوانة ثانية، ثم ما لبثت «ويرلد سيركويت» أن أنتجت لعبد القادر سالم أسطوانته الثالثة التي صدرت هذه المرة (1991) في قرص مدمج (كومباكت ديسك) وشريط كاسيت وعنوانها «عبد القادر سالم وكل النجوم.. ملوك ''المردوم'' يغنون أغنيات الحب» (WCC024).

ونقل ذلك التسـجيل من حفلة حية أقـامها عبـد القادر سالم مع فرقـته في أحد مسارح الضفة الجنوبية من نهر التيمـز في لندن، وقد حصلت شركة أميركية تملك نحو 20 محطة إذاعة في الولايات المتحدة على حقوق بث التسجيل.

ومما حـواه ذلك التـسـجـيل أغنـيات: «الـلوري حل بي (عـمـري مـا بنسـاه)، و«سوداني» للشـاعر مصطفى عوض الله بشـارة، و«مال واحتجب» من نظـم أمير الشعراء أحمد شـوقي، و«مكتول هواك ياكردفان» للشاعر عبد الجـبار عبد الرحمن، وحليوة بسّامة» للشاعر عبد الله الكاظم، و«المريود» (فولكلور)، و«الأحاجي القديمة» للشاعر الدكتور عوض إبراهيم عوض، و«عابر سكة» للشاعر عبد الله شرفي.

وفي عـام 1994 أنتجت شـركة راغز للإنـتاج الموسيـقي Rags Productions التي تملكها الآنسـة راغنيهيلد إيّاك ألبومـاً للمطرب السوداني الكبيـر محمد عـثمان وردي من تسجيل حي لحـفلة أحياها في ملعب العاصمة الأثيـوبية أديس أبابا. وقد صدر الألبـوم في شريطين مرئـي ومسمـوع (مزدوج) وقرص مـدمج. وقد حظي بإهتمام كـبير من النقاد البريطانـيين، وفي نوفمبر/ تشرين الثـاني 1995 قفز من المرتبة السـابعة الى الثـالثة في قائـمة أفضل أغنيـات عالمية غـير أوروبيـة. وحقق مبيـعات عالية في اليـابان. وقد تزامن انتاجه مع قـدوم الفنان وردي الى بريطانيا حيث طلب اللجوء السياسي في أعقاب إغتيال زميله المطرب الشاب خوجلي عثمان.

وخلال الفترة نفسها أنفق المطرب السوداني الكبير عبد الكريم الكابلي على إنتاج ألبوم خاص به في أحد استديوهات شمال لندن، وقبل عودته الى السودان في أبريل/نيسان 1994 إلتقى بالآنسة راغنيهيلد إياك التي إستمعت إلى التسجيل وأعجبت به، ووافقت على إنتاجه. وصدر الألبوم العام 1995 في شريط كاسيت وقرص مدمج عنوانهما «لماذا؟»، وهي إحدى أحدث أغنيات الكابلي وقتذاك. وتضمن أغنية جديدة أخرى عنوانها «الشاهد قمر» تعاون في نظمها مع صديقه الشاعر صديق مدثر. وعززه بأغنية جديدة ثالثة عنوانها «ياحلو».

وبذل الكابلي جهداً كبيراً في إنجاز هذا الألبوم الذي أطلقته الشركة المنتجة في حفل ساهر كبير أحياه الكابلي نفسه في قاعة بلدية كينزينغتون في لندن في أكتوبر/ تشرين الأول 1995، ورافقته فرقة موسيقية ضمت الموسيقار محمد عبد الله محمدية وعازف الفلوت حافظ عبد الرحمن مختار وآخرين.

ومنذ مطلع العقد التاسع من القرن العشرين عادت القاهرة لتحتل مكانتها القديمة مصدراً لتسجيل الغناء السوداني وإنتاجه، وإن إتسع نطاق سوق المنتجات الموسيقية السودانية ولم يعد يقتصر على السودان، بسبب تعدد الجاليات السودانية وكثرتها في البلاد العربية والمهاجر الأوروبية.

تصنيف الموسيقى السودانية في المكتبات الموسيقية والأكاديمية الأجنبية

يجب الإقرار بأن من الصعوبات التي تعترض طريق الباحث عن اثار الثقافة السودانية خارج البلاد تشتت مصادر الدراسات السودانية نتيجة تعدد التصنيفات التي يوضع السودان في إطارها. فعلى الرغم من أن الزهو الذي يملأ نفوس سودانيين كثر بعروبتهم، فإن بلادهم ليست مصنفة ضمن العالم العربي. ويغلب على المواقع المختلفة في شبكة الانترنت - مثلاً - تصنيف السودان باعتباره دولة إفريقية. أما في بريطانيا فهو يدخل في عداد دول شمال إفريقيا، وهو تصنيف يكاد

ينحصر في مـا يعرف بدول المغرب العربي. أما في الولايات المتحـدة فإن السودان يدخل ضمن منظومة بلدان شرق افريقيـا. وبسبب تشعب العلاقات بين السودانيين وبقية شعوب العـالم، خصوصاً دول شبه القارة الهندية، فإن مـجموعة من الوثائق والمصـادر التي تتـعلق بالسـودان تتناثر في المكتـبـات التي تعنى بشـؤون القـارة الآسيوية كمـا في المكتبة الآسيوية التابعـة لمكتبة المتحف البريطاني، أو مكتـبة آسيا التابعة لمكتبة الكونغرس الأميركي.

ولكن كيف تصنف الموسـيقى السودانيـة بين أنماط الموسيقى الآتية من مـختلف بلدان العالم؟ هل هي إفريقية؟ أم هي شمالية إفريقية؟ أم أنها شرق إفريقية؟ أم أنها عربية؟ لا هذا ولا ذاك. الواقع أنها أضحت تصنف في ما يعرف اليوم في الغرب بـ «موسيقى العالم» World Music.

و«موسيقى العالم» اصطلاح دعت إليه الحاجـة الناجمة عن الزيادة غير المتوقعة في التـسجـيلات الغنائيـة التي تتم بغيـر اللغـة الانكليزية التي أطلقت فـي أسواق بريطانيا والولايات المتحدة إبان ثمانينات القـرن الماضي. ويعزى الفضل في شيوع هذا المصطلح الى شركـات الانتاج الفني والتوزيع. وقد اتسع مفـهوم هذا المصطلح ليشمل جـميع أنماط موسيقى الشـعوب. كالتي تؤدى من دون آلات موسيقـية، وما يقتـصر على الكرير الحلقي، ومـا شابه. وكـانت شركات بيع الاسطـوانات القديمة والمكتبات المتخصصة تصف ذلك النمط من الموسـيقى بأنه «موسيقى دولية». وكان ذلك ينحصـر بوجه خاص في الإشـارة الى التسجـيلات التي يعود بهـا الى الغرب علماء موسيقى الأجناس (اثنوميوزيكولوجي). والواقع أن «الموسيقى الدولية» كانت رديفاً لدى الغربيين لـ «الموسيقى الأجنبية». غير أن الغربيين لديهم حساسية مفرطة احياناً تجاه إستخدام ألفاظ بعينها، خـشية إثارة مدلولات قد تثير نفور الآخرين أو غضبهم.

مطربون وموسيقيون
سـودانيـون فـي الشـتات

○ **في واشنطن:**

- هادية محمد عبد المجيد طلسم: مطربة
- علي السقيد: مطرب
- ميرغني الزين: عازف كمان
- بهيج موسى: عازف كمان
- سعيد العاجب: عازف أورغن
- حسن مبارك: عزف قيثار

○ **في كاليفورنيا:**

- يوسف الموصلي: مؤلف وملحن ومطرب
- عبد اللطيف عبد الغني (وردي الصغير): مطرب
- أحمد عثمان ساطور: عازف أورغن
- أحمد عثمان التجاني (باص): عازف كمان
- ماهر تاج السر: عازف أورغن
- فايز محمد (مليجي): ضابط إيقاع

○ **في نيويورك:**

- جمال عبد القادر: عازف أكورديون

- محمود عكّام: عازف قيثارة

- عبد العزيز السر: ضابط إيقاع

○ **في فورت ويرث (تكساس):**

- خالده عبد الله الجنيد: عازفة بيانو

- عبد الله محمد عبد الله: عازف فلوت

○ **في كندا:**

- بشير عباس بشير: عوّاد وملحن ومؤلف

- عبد الهادي عثمان: عازف فلوت

- محمد أحمد حسب الله (حموده): عازف ساكفون

- حامد اسماعيل: عازف قيثارة

- عمر منصور: عازف كمان

- عمر فتح الله: عازف كمان

- طارق أبو بكر: عازف ساكسفون

- طارق شنقا: عازف كونقاس (ايقاع)

- ميسره غاندي: عازف أورغن

○ **في بريطانيا:**

- محمد عثمان حسن وردي: مطرب وملحن وعازف عود وطمبور- نقيب سابق للفنانين السودانيين. (انتقل لاحقاً الى الولايات المتحدة حيث أقام في لوس أنجليس ثم إنتقل إلى الدوحة وعاد إلى السودان).

- أزهري عبد القادر نور الهدي: عازف أكورديون

- عبد الحفيظ كرار: عازف قيثارة وضابط إيقاع

- مصطفى السني: مطرب

- أحمد عبد الرحمن: عازف أورغن وقيثارة

- وليد؟؟؟: عازف قيثارة

- عثمان جمعة قرين: ضابط

□□□

الفصل الثالث

الإذاعة وتطور الغناء والموسيقي في السودان



البلابل



المؤلف مع الفنان محمد وردي «لندن 1996»



الموسيقار عبدالماجد خليفة

كان اسمها أم درمان

كان اسمها الثورة

كان العرس عرس الشهداء

كان جنوبياً هواها..

وكانت ساعة النصر

اكتمال الهلال

فدىً لك العمرُ

ولولا الأسى لقلت

تفديك الليالي الطوال

محمد الفيتوري

(1985/6/28)

«تبقى على نحو خاص إذاعة «هنا أم درمان» مطبوعة على القلب قبل الخاطر... لها دين على العنق، وبعض الثقافة السماعية أوقد في الأصابع منذ نعومة أظفارها وهج الكتابة... للإذاعة التي ألهمتنا كثير التحايا... كثير السلام».

الدكتور مبارك بشير

(2000/7/11م)

الإذاعـــة وتطـــور الغنـــاء
والموسيقي في السودان

أحدث إنشاء إذاعة في الســودان تغييراً كبيراً في المجـتمع السوداني، على الرغم من أن البث إقتصر في بدايته على محيط مدن العاصمة الثلاث (الخرطوم، الخرطوم بحري، وأم درمــان). ومن أبرز سمات ذلك التأثيــر أن الإذاعة أسهمت في «تجـميع وتقديم والتعـريف بضروب مطوية من الثقافــة السودانية» (1). وفي مجال الغناء، لولا الإذاعة لضاع قــسم عظيم من تراث الغناء والموسيقى في السودان مما أنتـجته القرائح الســودانية العظيـمة، إبان العقـد الثاني من القرن الـعشرين. حـتى الصيغ الغنائيــة التي لا مراء فــي وجودها منذ القـدم، لولا الإذاعــة لما إنتشــرت على نطاق قومي واسع. كما أن تشغيل الإذاعة يسّــر فتح الباب لبث ضروب وأصناف متنوعة من فنون الغناء كالمديح النبوي، والإنشاد الشعري، وأغنيات الأقاليم.

الأهم من ذلك كله، أن الإذاعــة إختطت الأسس والمعاييــر التي تستــخدم في الحكم على جودة النصوص، والأصوات، وأنواع التأليف الموسيقي. وحرصت الإذاعة في مبدأ أمرها وحتى أواخر الستينات على إتباع معايير صارمة في إلتزام قواعد النحو العربي، الشئ الذي كان له أثر كبير في إثراء الإزدهار الأدبي والفني الذي ساد البلاد آنذاك.

بيد أن اهمــية الإذاعة في تطوير فنــون الغناء تتمثل، أبرز مــا يكون، في قيامــها بدور الناقل الامين الذي ساعد الأغنية على أداء دورها في ما يسميه بعض الإذاعيين السودانيين «صناعة التكامل القومي» (2) في البلاد.

ويرى آخرون أن الإذاعة ساعدت في نشر ضروب الغناء الحديثة، الأمر الذي أحدث «نقلة اجتماعية»، حتى باتت الأغنية «رابطة بين أواسط السودان ومدنه الكبيرة مما خلق نوعا من الوحدة بين الامة السودانية» (3).

في إشارة مباشرة ومهمة الى دور الموسيقى في صنع التلاحم بين الشعوب التي تتكون منها الأمة السودانية، لاحظ الباحث الغربي غيرد بومان: «أن قدرة الموسيقى والرقص على القيام بدور حاسم في عملية التكامل القومي (الوطني) حقيقة معروفة جداً لوزارات الثقافة وإدارات الفولكلور ومحطات الإذاعة في عدد من البلدان المعنية بمهمة بناء الأمة» (4).

ومثلما وردت شكوى، في غير هذا المكان، من تجاهل السياسيين والمثقفين التنفيذيين في السودان دور الموسيقى والغناء في التطور التاريخي والتعليمي وفي «بناء الأمة» ـ على حد تعبير باومان ـ فقد أشار الباحث نفسه الى أن علماء الأنثروبولوجيا «أبطأوا في الاعتراف بأهمية الموسيقى في هذا السياق مثلما تجاهلوا أهميتها في الثقافة التقليدية». وكان بعض علماء الإثنوغرافيا والأنثروبوبوجيا قد تعاملوا مع الموسيقى والرقص بإفتراض أنهما يعكسان أويعززان أو يرمزان لعوامل اجتماعية أخرى.

ويشير باومان الى تأثير الموسيقى الشمالية السودانية، في إشارة مهمة الى ما يسمى «أغنية أم درمان» التي تبثها الإذاعة السودانية وتُؤدّى أنماطها المختلفة ـ حقيبة وحديث ـ في العواصم الإقليمية، فيورد «أن التلاميذ (في منطقة الميري في جبال النوبة ـ غرب السودان) يتعلمون أغاني مدارس شمال السودان والأناشيد والمونولوجات على أيدي معلميهم. وعلى الرغم من أن عاديتها اللفظية وأساليبها الموسيقية الطفولية لا تثير قدراً يذكر من الحماسة وسط أطفال القرية، إلا أنها تنجح في تهيئتهم للتغني بكلمات عربية على النمط الموسيقي السائد في السودان

الشمالي» (5). هذا الدور في صنع التلاحم والتقريب بين الألسن والقـوميات ينبغي أن يحمد للإذاعة الوطنية السودانية.

التضارب حول النشأة

ليس هناك اتفاق بين المصادر المختلفة حول مـوعد نشأة الإذاعة السـودانية. ففي الوثائق الرسمية التـي تحتفظ بها وزارة الثقافة والاعـلام اجماع على الإذاعة بدأت بثها في اول ابريل/نيسان 1940 (6)،(7). غير أن محـمد خوجلي صالحين، وهو مذيع تدرج في الوظائف حتـى عين وزيراً للإعلام والثقافة مـرتين، في عهدي حكم مختلفين، يقول إن الإذاعة بدأت البث في 8 مايو/أيار من العام المذكور (8).

لكن وثائق الدار القومية للوثائق تشير الى أن مـصلحة البريد والبرق السودانية أجـرت في 5 ابريل/نيســان 1939 تجـارب إذاعيـة على أجـهزة إرســال خاصـة بالبواخر النيلية التي كـانت تسافر الى جنوب السودان (9). وفي 24 ابريل/نيسان عقدت «لجنـة دفاع السودان» إجتمـاعها الرابع عشـر وبحثت ـ ضمن مـوضوعات أخرى ـ إذاعـة أخبـار ودعاية على ضـوء ما أسـفرت عنه تجـارب مصلحة الـبريد السودانية (10).

وفي اليوم نفسه، عرضت السلطات العسكرية (قوة دفاع السودان) التعاون مع مصلـحة البريـد للمضي قـدماً في تجاربـها. وطبقـاً لإحدى وثائق قلـم المخابرات السودانيـة فقد طلب من المصلحة في 30 ابريل/نيـسان موافاة اللجنة بتـقرير عن إمكان بث خدمـة إذاعيـة للمدن الثلاث. وتلـقت اللجنة الرد في 3مايو/ايار. وتفـيد الوثيقـة نفســها بأن المصلحة ردت فـي 26 يونيو/حزيران بأنهـا غيـر قادرة على إستكمال تجاربها على أجهزة الراديو والتلغراف (R-T).

وقررت السلطات الإستعمارية في اليـوم نفسه أن تدرس وضـع وسـائل المخاطبة الجماهيرية المتوفرة محلياً. وليس واضــحاً إن كان المقصود من ذلك إحصاء مكبرات

الصوت التي يملكها التجار المحليون [11]، أم الاجهزة التي تملكها الحكومـة نفسها. ويبدو من الوثيقة المشـار اليها أن رد مصلحة البريد أفـاد بحدوث عطب في أجهزة الإرسال على الموجة المتـوسطة الخاصة بالبواخـر النيلية، وإقترحت الوثيـقة إجراء إختبارات جديدة على الأجهزة المماثلة الموجودة في مدينة جوبا، كبرى مدن الجنوب السوداني.

وتشـيـر الوثيـقة الـى أن «لجنة دفاع الـسودان» عـقـدت إجـتـماعـاً آخـر في 3يوليو/تموز قـررت فيه أن تطلب إلى مـصلحة السكك الحديد الإحـتفاظ بأجـهزة الإرسال والإسـتقبال الخـاصة بالبواخـر على سبيل الإحـتياط «إلا إذا كـانت لديها أسباب أخرى أشد إلحاحاً». وفي 10 يوليو/تموز أرسلت إدارة السكك الحديد تطلب ان يُؤكَّد لها التوجيه القاضي بالإحتفاظ بالأجهزة في المستودعات. وفي اليوم نفسه كتبت إدارة المخابرات إلى مصلحـة البريد والبرق تستفسر عن نتيـجة رصد أجهزة المخاطبة الجماهيرية.

في 13 يوليو/تموز أفادت مصلحة البريد بأنها لا تواجه صعوبات في الإحتفاظ بأجهزة الإرسال والإستقبال (إذا حـولت اليها)، غير أنها قالت إنه لا بد من تزويدها وحدات لتوليـد الطاقة لضمان تشـغيل الأجهزة. وفي 22 يوليـو/تموز أصدر المدير العام لهيـئة سكك الحديد قراراً يقـضي بالموافقة على إلحاق تبـعية أجهـزة البواخر النيلية الى مـصلحة البريد. ومع أن الأجهزة وقـطع الغيار المطلوبة لتشـغيل محطة البث الجديدة لم تصل في موعدها المتوقع، إلا أن السلطات الإسـتعمارية البريطانية كانت قد درست الخيـارات الممكنة لإيجاد موقع للمحطة. وإقتـرح بعضـهم أن ترسو الباخرة التي سـتتم فيها التـجربة بين الخرطوم وجزيرة توتي. واقـترح آخرون أن تكون مدينة أم درمـان مقراً للمحطة. وصـادف الإقتراح الأخيـر قبولاً «لإعتـبارات عسكريـة وفنية» [12]. وفي 27 يوليـو/تموز طلب قلم المخابرات منحـه التصـديق المالي اللازم لبناء مقر المحطة في أم درمان.

أما ما حدث بعد ذلك، أي من 10 اغسطس/آب 1939 حتى أول ابريل/نيسان 1940، فلا يعرف عنه شئ! ويقول المذيع حلمي إبراهيم، الذي كان ضمن أول مجموعة عملت في الإذاعة غداة إفتتاحها، إنها بدأت البث في نوفمبر/ تشرين الثاني أو ديسمبر/ كانون الاول 1939 مستخدمة وسائل المخاطبة الجماهيرية. وإستمرت على تلك الحال حتى منتصف عام 1940(13).

وقال عدد ممن عملوا في الإذاعة آنذاك إنها بدأت البث، أول أمرها، بمكبرات صوت وزعت في ميدان مكتب البريد الحالي في أم درمان، وكان استديو البث يوجد في مبنى البريد القديم الذي حل محله مبنى البنك التجاري السوداني. ولما لم تكن الإذاعة شيئاً معروفاً فقد درجت السلطات على الإستعانة بفرقة موسيقى الجيش التي كانت تُهيّأُ لها دكةٌ مرتفعةٌ وسط الميدان، لتعزف أنغامها فتسترعي إنتباه العامة.

وطبقا لأولئك العاملين كان البث مرة في الأسبوع، مدته نصف ساعة، تبدأ بتلاوة قرآنية، تتلوها نشرة عن أخبار الحرب العالمية الثانية، ثم يختتم الإرسال بأغنية سودانية.

أما مرحلة بدء الإرسال أجهزة فنية حديثة تتيح للمستمعين إلتقاطه بأجهزة الراديو فقد بدأت في السادسة والنصف من مساء الخميس 2 مايو/أيار 1940(14). وبدأت الإذاعة بثها في غرفة ضيقة للغاية «لا تزيد مساحتها على ستة أمتار مربعة، تجاورها غرفة مشابهة لها، تفصل بينهما نافذة زجاجية. كانت الأولى أستديو، والثانية محطة إرسال» (15). وربما كان أبلغ وصف لتلك الغرفة ذاك الذي أورده نقيب المطربين السودانيين الفنان أحمد المصطفى، إذ قال: «كانت (الغرفة) أصغر من حجرة أي خادم في بيت حديث. وكانت ''بطاطين'' الجيش الرمادية الغامقة غير المريحة تغطي النوافذ، وبساط من الشملة الذي لا يمكن أن يمت بصلة

لأبسطة الإذاعة الفخمة التي تفرش ممراتها هذه الأيام. وكانت حجرة مزدحمة قريبة الشبـه بدكاكين اليمـانية في أحيـاء أم درمان الفقـيرة» [16]. ولكي تلفت السلطات اسماع المواطنين الى الإذاعة عـمدت الى توزيع «راديوهات عامة» [17] او «مكبرات صوت» [18] في اماكن عامة منهـا ميدان البوستة، وبوفـيه ود أُرو، والساحة التي تقع خلف متنزّه الموردة.

وبدأت الإذاعة عـملها بجهاز ارسـال ضعيف، ولم تكن ميـزانيتها تكفي لتـعيين مذيـعين متـفرغين، ولذلك كـانت تستـعين بمتطوعين يريدون خدمـة الامبـراطورية البريطانية. ولم تكن هناك بـرامج تذكر سوى نشرة اسبوعـية، واغنية، او «دوبيت» (شعر قومي غنائي) بصوت المطرب الراحل محمد احمد سرور [19].

غير ان شكل البرامج التي بُدئَ بهـا البث لم يخل ايضا من التضارب بين الرواة والروايات الرسمـية المعتـمدة. ففي احـدى وثائق وزارة الاعلام السودانيـة ورد ما يلي: «كـانت الإذاعة في بداية عـهدها تـرسل (بثهـا) لمدة نصف ساعـة يوميـا من الساعة السـادسة مساء الى السادسـة والنصف مساء. تقدم خـلال نصف الساعة هذه تلاوة من الـقـرآن الكريم، ونشـــرة اخـبـارية خـاصـــة بالحـرب، واغنـيـة سـودانية» [20].

ويقول اول مطرب سـوداني حديث غنى في الإذاعة وهو الاسـتاذ حسن محـمد عطية «كانت اذاعة ام درمان في بداية تأسيسـها تبث ارسالها يوم الخميس من كل اسبوع لمدة ربع ساعة تبدأ في السادسة مساء» [21].

ولا توجد مـعلومات تذكـر عن الاذاعيين الذيـن اشرفوا على الـتنفيذ خـلال تلك الفترة الاستهلالية، غير ان الإذاعة الوليدة كانت تخضع لاشراف الضابط البريطاني كين [22]. ولم تواجه صـعوبات ماليـة تذكر، اذ ان السلطات البريطانيـة اختصتـها بشئ من مال الدعاية المخصص للمجهود الحـربي ضد دول المحور. غير انها اوقفت

الانفاق عليها فور انتهاء الحرب، وكادت الإذاعة ان تتوقف بعدما قوي عودها، «وهنا تدخل المستر ليفلنس وحصل على تصديق بميزانية الإذاعة من السلطات الاستعمارية في البلاد» (23).

في عام 1941 عين الاستاذ عبيد عبدالنور اول مذيع متفرغ، وطلب اليه تقديم برنامج مدته 50 دقيقة ثلاث مرات اسبوعيا، وواصلت الإذاعة في الوقت نفسه تقديم برنامجها العادي لمدة ربع ساعة يوميا بقية ايام الاسبوع. وعمل في الإذاعة آنذاك السادة متولي عيد، حلمي ابراهيم، المبارك ابراهيم، محمد عبد الرحمن الخانجي، ابوعاقلة يوسف، محمد صالح فهمي، عبدالرحمن الياس، خاطر ابوبكر، طه حمدتو، محمود ابارو، صلاح احمد محمد صالح، طه عبدالرحمن، عبدالرحمن زياد. وكان الفنيون الاوائل هم: سعد الشيخ، كمال جابر، موسى ابراهيم. وعين بكري مشي ومحمد عمر حمزة في قسم المكتبة، وعين في وظيفة مراسلة كل من ابراهيم الطاهر والسماني فضل الله.

يقول الاستاذ عبيد عبد النور إن استديو الاذاعة كان غرفة صغيرة تكاد تنعدم فيها التهوية، «إن الحرارة التي تنبعث من هذه الحجرة كانت تمنعني من متابعة قراءة الأخبار. كان العرق يزحف على نظارتي فيحيلها الى بحيرة. وهنا أقف لاجفف عرقي وأقدم اعتذاري الى المستمعين». ويضيف أن فترة البث كانت نصف ساعة فقط في اليوم من السادسة والنصف الى السابعة مساء (24).

وفي عام 1942 نقل مقر الإذاعة الى منزل اليوزباشي منصور فرج الله الذي تشغله حاليا مدرسة بيت الامانة الثانوية العليا، الى الشمال من مستشفى القابلات في ام درمان. وأشار المذيع الاول عبيد عبد النور الى أن ذلك الانتقال تم العام 1941. وذكر أنه شكلت لجنة للاشراف على تطوير برامج الاذاعة السودانية ضمت كلاً من اسماعيل العتباني وأحمد يوسف هاشم وادوارد عطية وميشيل عيساوي،

وفي السنة نفسها عين الشــاعر صالح عبد القادر مذيعاً. وقـد أسفرت اتصالاته الاجتماعية عن الحصول على موافقة أسرة المطربة عائشة الفلاتية على قيامها بأداء فواصل غنائيــة حية على الهــواء مباشرة. ويقــول صالح عبد القــادر إنه كان وراء تقديم المطربين ابراهيم الكاشف والتجاني السيوفي وحــسن سليمان الهاوي وأحمد المطفى الى المســتمعــين. «كان أجر الفنــان يتراوح بين 50 و100 قرش في الحــفلة الواحدة. وكان الفنان يأخذ أجره بمجرد انتهائه من الأداء».

ومن نوادر العمل في الاذاعــة القديمة، يقول صــالح عبد القادر، «حــادثة طريفة وقعت للشيخ حسن مامون قاضي قضاة الــسودان في تلك الفترة. فقد كانت مدعواً الى إلقاء حــديث ديني بمناسبــة السنة الهجرية. وقـد أخرجنا الميكروفــونات خارج الحوش. وكان الناس يجلسون أمامنا. وعندما وقــف فضيلته أمام الميكروفون انطلق حمار الشيخ عوض عمر وأخذ ينهق بصوت نكير، وجرينا الى الميكروفونات لنقفلها خوفاً من صوت الحمار. ووقف الشيخ حــسن حتى سكت الحمار، ثم ضحك وقال: خلاص أخونا انتهى؟ فقلنا له نعم يامولانا» (25).

كانت نشرة الاخبــار تنقل مباشرة من استديو الاخــبار في الخرطوم، وكان اول مــوقع له هو مكتب الامن التــابع للسكرتيــر الاداري البريطــاني، وكان تحــديدا في المبنى الذي يشــغله حاليــا البوفــيه بمبنى وزارة الماليــة التي كانت مــقر السكرتــير الاداري. ونقل لاحقــا الى المبنى الذي تشغله حاليا ادارة التــصوير الملون في وزارة الاعلام. وكانت المكــاتبات والتعليمــات ترسل من استديو الخرطوم الى مــقر الإذاعة في ام درمان داخل حقيبة سوداء هي التي كان المذيع صــلاح احمد محمد صالح قد استعان بها في تنفيذ برنامجه الخالد «من حقيبة الفن».

في منزل اليوزباشـي منصور فرج الله خصصت الإذاعة لنفسها موجة متوسطة طولها 524 مترا، بقوة تبلغ 8 كيلو واط، وزادت بثــها ليصل الى ساعة كاملة. وفي

عام 1943 اضـيفت مـوجة قصـيرة طولهـا 31 مترا. وفي العـام نفسـه (او العام السابق في ما ترجح روايات اخـرى) بدأ تخصيص برنامج باللغة الانكليزية يعـتقد ان المستـر فنش دوسون اول مـدير بريطاني للاذاعـة كان وراءه، وكان يسـهم في اعداد مادته الشاعر الراحل صالح عبدالقـادر، وابنه الدكتور عبدالحميد صالح وزير الصحـة السابق والطبيب الخـاص لاسرة امام الانصار الراحـل السيد عبـدالرحمن المهدي.

وظلت الإذاعة تبـث على الهواء مبـاشرة حـتى العام 1949 عندما حـصلت على جهـاز لتعبـئة الاسطوانات [26]. ورافق ذلك توسع ضـئيل تمثل في انشـاء قسم مستـقل للمكتبة الصـوتية. وبحلول عام 1954 زاد البث ليصل الى 42 سـاعة في الاسبوع (1482 ساعة سنويا).

ولم تعرف الإذاعة السـودانية نظام البرمجـة حتى العام 1953[27] بعدما عاد المذيع صـلاح احمـد محمـد صالح ـ الـسفـير والوكـيل لاحقـا لوزارة الخارجـية السـودانية ـ من لندن حـيث انتدب للـتدريب في القـسم العربي في هيـئة الإذاعـة البريطانيـة. وقد ابتدع صلاح احمـد فكرة البرامج الفئوية مـثل: ركن الاسرة، ركن المزارع، «حبوبة فاطمـة»، ربوع السودان، حقيبة الفن، ركن القصـة القصيرة، ومن الشرق والغرب.

غيـر انه يبدو ان الإذاعة السودانيـة ظلت تبث برامجهـا الموسيقيـة الغنائية على الهواء مـباشـرة حتى العـام 1957، عندما انتقـلت الى مبناها الحـالي حيث زودت جهاز تسجيل على الشريط المغناطيسي [28].

وفي عـام 1951 انتقلت الإذاعـة الى مـرحلة النقل الخـارجي، وبدأت ذلك بنقل مـباراة فـي كرة القـدم من دار الرياضـة في ام درمـان بصـوت المذيع الراحل طه حمدتو. واضـحى النقل من خارج الاستديو امرا عـاديا منذ العام 1953. وفي عام

1954 او 1955 اقتنت الإذاعـة جهاز ارســال جديدا من طراز ماركـوني تبلغ قوته 50 كيلوواط مكنها من ان يكون بثها مسموعا في اغلب نواحي البلاد [29].

وفي العام 1955 نقلت الإذاعـة جلسة البرلمان الســوداني التي اعلن فيهـا قرار اسـتقـلال السودان من دولتي الحـكم الثنائي. وفي 12 نوفـمبـر/ تشرين الثـاني 1956 نقلت الإذاعة جلسة الجمـعية العامة للامم المتحدة التي رشح فـيها السودان عضـوا في المنظمة الدوليـة. وانتقلت في العـام التالي الى مبناها الحـالي في المدينة نفسـها. وفي ديسـمبـر/ كانون الاول 1958 نقلت للمـرة الاولى حفلا غنـائيا من خارج العاصمة، واقيم ذلك الحفل في مـدينة عطبرة. وشجعت التجربة العاملين في الإذاعة فكلفوا المذيع علي مـحمد شمو ـ وزير الاعلام لاحقـا ـ بنقل مباراة في كرة القدم من مـدينة الأُبـيِّض، عاصمة اقليم كـردفان الغربي، بين فـريقي منتخب اندية المدينة و«ادميرال» النمسوي.

ومن الحقائق المهـمة ان الإذاعة ظلت حتى استقـلال السودان عام 1956 لا تبث الاغاني غيـر السودانية، ولكنها في العـام نفسه ادخلت في مادتها الغـنائية اغنيات شرقية وغربية. ولم تكن مهمة بث الاغاني وتسـجيلها امرا يسيرا، فقد «كان العمل في الاستديوهات آنذاك صعـبا يحتاج لنقل الاسطوانات عند التسـجيل، ومقدرة من الانتباه لمراقـبة الميكسوب ودرجة حفر الابرة على الاسطوانة. ولا يمكن الـقيام بهذا العمل دون الـوقوف على القدمـين. وكان هذا يستـمر مـا لا يقل عن سبع سـاعات متواصلة، وكان يهون كل شئ لخدمة الوطن» [30].

ولعب الاذاعـيون الاوائل دورا خطيـرا ومهـما في اجـازة الاصوات، والكلمـات الغنائية، والالحان، والمقطوعات الموسيقيـة.وكانوا بفطرة سليمة يحكمون على مهارة العازفين ويـقوّمون مـستـواه. وكان اهتـمام الإذاعة ببث الغـناء سببـا في تطويره، وحافزا لخروج الموهوبين الى عالم الشهرة والطرب.

ولن يقلل من قيمة الدور الحيوي الذي قامت به الإذاعة، وما برحت، القول انها كانت صنيعة استعمارية. اذ ان اسباب قيام الإذاعة ليست سرا يخفيه الاذاعيون. بل ولن يقلل من قيمة المطرب الكبير حسن عطية ـ الذي كان اول مغن يلعب بنفسه على آلة العود امام مايكروفونها ـ ان يقال انه شُجِّع على دخول الإذاعة لخدمة اهداف الامبراطورية البريطانية (31).

والحديث عن الرعاية التي أسبغها الرعيل الاول من الاذاعيين على المغنين، وعلى الأغنية الحديثة في عهدها الباكر، لا ينبع فقط من البرامج التي قدموها، وانما من الظروف التي هيأوها، والبذل الذي بذلوه في اوقاتهم الخاصة، وقريحتهم التي طوعوها لنظم اغنيات نموذجية خالدة. ويذكر المطرب حسن عطية انه عندما جئ به الى الإذاعة اول مرة تهيب الغناء، ولم تنطلق سجيته، فأبى الغناء. فما كان من نائب مدير الإذاعة المرحوم حسين طه زكي الا ان نظم له رحلة خاصة الى احدى ضاحيات الخرطوم غنى طوال نهاره فيها، ثم عرج به الى الإذاعة من هناك، واستأذن مدير المخابرات، المشرف عليها بحكم الوظيفة، ان يبدأ الارسال في غير موعده (كان اليوم جمعة، وكان البث الخميس)، لكي يقدم حسن عطية فاصلا غنائيا يتيح له التعود على الغناء امام المايكروفون (32). وكان المرحوم حسين طه زكي ثاني مسؤولي الإذاعة بعد المذيع عبيد عبدالنور، وفي عهده منحت الإذاعة فرصة اكبر للاغنية في وقت البث. ووصف عهده بانه «كان نقطة تحول في العمل الاذاعي» (33).

وكان الاداري البريطاني فنش دوسون اول مدير للاذاعة، خلفه المرحوم متولي عيد الذي كان يتسم بالصرامة والجدية، غير انه كان ـ عليه رحمة الله ـ يملك ذوقا رفيعا في تخيّر الغناء والتعامل مع المغنين. ويقول المطرب ابراهيم عوض عبدالمجيد ان دخول مكتب متولي عيد في الإذاعة كان أمرا «يُحسب له الف حساب» (34). واشارت المطربة الراحلة السيدة عائشة الفلاتية الى شئ من ذلك في حديث عن ذكرياتها الاذاعية (35).

واشار الصحافي السوداني يحي محمد عبدالقادر الى تمسك متولي عيد بقومية الخدمة الاذاعية، والحؤول دون التزامها نهجا حزبيا معينا، الامر الذي ادى الى نقله مديرا لاحدى الوزارات (36). وقال إذاعيون سودانيون في لندن ان متولي عيد نجح ذات مرة في ترجمة نشرة اخبارية بطريقة فورية على الهواء مباشرة بعدما اختفت النشرة التي حررها في ظروف غامضة، غير أن كتاب ARAB VOICES الذي يعتبر مرجعا معتمدا لتاريخ القسم العربي في هيئة الإذاعة البريطانية لم يأت على ذكر واقعة من هذا القبيل، ربما لأن متولي عيد لم يذهب الى لندن إلا للتدريب فترة قصيرة. وتفضل لاحقاً عدد من الزملاء في القسم العربي فأشاروا الى أن الكتاب المذكور أسقط اشياء عدة مهمة ما كان ينبغي إهمالها.

وممن تولوا إدارة الإذاعة وتركوا بصماتهم على الغناء إبان إدارتهم السادة: محمود الفكي، محمد عبدالرحمن الخانجي، خاطر أبوبكر، الصاغ التاج حمد، متولي عيد، أبوعاقلة يوسف، محمد صالح فهمي، طه عبدالرحمن، محمد العبيد، أحمد عبدالله العمرابي (37)، الدكتور عبد الواحد عبد الله يوسف، التيجاني ألطيب، محمد خوجلي صالحين، محمود أبوالعزايم، محمد سليمان بشير، صالح محمد صالح، الخاتم عبدالله يونس، حديد السراج، وصلاح الدين الفاضل.

ومن أبرز الإذاعيين الذين شاركوا مشاركةً ملموسةً وباقيةً في تطوير جهازي الإذاعة والتلفزيون السودانيين علي محمد شمو. يتميز على زملائه في أنه كوّن خبرة إذاعية طيبة من خلال عمله متعاوناً مع إذاعة ركن السودان التي كانت تبث برامجها من أستديوهات الإذاعة المصرية في القاهرة. يقول عن تجربته المصرية «كنت من الذين ناصروا الجانب الإتحادي في إنتخابات (عام) 1954، وكنت أوجه حديثا من الإذاعة المصرية عبر ركن السودان، وهذا ما جذب إنتباه المرحوم توفيق البكري (المشرف السابق على إذاعة ركن السودان) فطلب مني العمل في الإذاعة».

يضيف شمو: بعـد عودتي من مصر وإلتحاقي بإذاعة أم درمـان قدمت برنامجاً إسمه «ركن الرياضة» وهو برنامج بدأته في مصر، وللتاريخ أقول أنا أول من قدمه في مصر، وقـد أخذه عني الأخ فهمي عمر (مـدير الإذاعة المصرية ـ 1983)، وعلي شرف. وقـد أخذاه من ركن السـودان الى البرنامج العـام (لإذاعة القـاهرة). كذلك أدخلت في إذاعة أم درمان «بـرنامج القوات المسلحة» الذي تولاه بعدي الأخ مـحمد العبيـد. وتوليت تقديم ب«رنامج حقـيبة الفن» الذي إستلمت مـسؤوليته بعـد سفر مقدِّمه الأخ صلاح أحـمد محمد صالح الى لندن. كما قدمت برنامـجاً إسمه «مشكلة الأسبوع». وأعتز كثيراً بتقديمي شيئاً كان نواة لمسرح الغناء، إذ كنا نقيم حفلات في رمضان في حديقة الإذاعـة، جوار جامع الخليفة، ونبثها على الهـواء مباشرة. وكان أبرز المشـاركين الفنـان أحـمـد الجابـري في بزوغ فـجـره الأول، والفنان صـلاح مصطفى».

ويمضي شمو في سرد حياته المهنية: «أفـخر بأني كنت أذيع مباريات كرة القدم بأسلوب جديـد خلافاً لأسـلافي، إذ كنت أتبع السرعـة في تحركات الـلاعبين، ربما لأني كنت لاعب كـرة قديماً، وكنت أذيع أسـماء اللاعـبين وليس أرقامـهم كمـا كان التقليد. كذلك قدمت الإذاعات الحيّـة لاول مرة، وكان معي المهندس علي عبد القادر، خصوصاً من الأبيض وعطبرة. وكان لي شرف المشاركة في إذاعة وقائع حفل رفع علم السودان، فجر الإستقـلال، من البرلمان. وتابعت الموكب من القصر والموكب الى مبنى وزارة المالية الحالي».

ويستطرد: الإذاعـة زمان كـانت تسجل برامـجها على أسطوانات ألمـونيوم على سرعة 33 لفـة. وقد هزني جداً تلك الفتـرة سماع صوتي ليلاً في برنـامج سجلته نهاراً. خصـوصاً وصفي لوقائع إحتـفال رفع العلم. إنتابني إحساس عـارم. أحياناً يتفوه المرء بمشـاعر وإنفعالات معـينة يكاد ينكرها حين يسمعهـا بعد ذلك من فرط جـمالهـا. تلك الثروة غـير مـوجودة الآن في مـكتبـة الإذاعة، مـثلها في ذلك مـثل

أسطوانات الكروان (المطرب عبدالكريم) كرومة. إحـترقت عام 1957 فكانت مأساة في تاريخ الإذاعة».

ويقول عـلي شمو: «كنـت جزء من تاريخ وطني في مـجال الإذاعة. وكـنت أقرأ الأخبار، إضافة الى رئاســة قسمها، حتى عينت نائباً لمراقب الإذاعـة، ثم مراقباً لها، حتى كلفت إنشاء التلفزيون، عام 1962».

نتيجة لإحســاسه بالظلم، لتخطيه في الترقية، قصـد علي شمو الولايات المتحدة، العام 63ـ1964. وحصل هناك على درجـة الماجستير، في الإتصـالات الالكترونية، من جـامعة إنـديانا. وبعد عـودته من أميـركا، العـام 1965، عين مديراً للتلفـزيون السوداني. وبـعد وقوع إنقـلاب 25 مايو/أيار 1969، نُقل مـساعـداً لوكيل وزارة الثقافـة والإعلام، ثم رُقّي نائباً لوكيل الوزارة، فوكـيلاً. وأثناء ذلك إنتدب الى دولة الإمارات العـربية المتـحدة، مسـتشـاراً لشؤون الإعلام حـيث أسس وزارة الثقـافة والاعلام (التي لا تزال تحمل التـسمية السودانـية نفسها)، ثم عُـيِّن وكيلاً للوزارة نفسها.

وفي عام 1976 عاد الى البـلاد بعدما عينه الرئيس جـعفر محـمد نميري وزيراً للدولة للشبـاب والرياضة. وبعد عامين عُـيِّن وزيراً للثقافة والإعـلام. ولخص شمو تجربته الكبـيرة في العمل الإذاعي والإداري بقوله: «كأي مـوظف كان جل طموحي أن أصبح وكيـلاً للوزارة بإعتبارها قمـة هرم الخدمة المدنية. وعندما صـرت وكيلاً كان عمري 36 عاماً. كـنت أصغر وكيل وزارة ولم أكن أتوقع أن أصبح وزيراً. لكن تم ذلك بفعل التطورات التي حـدثت في الهياكل الإدارية والتنفيـذية مما أتاح فرصاً للمـواطنين. أنا إحـدى ثمرات ذلك الحـصـاد. وإذا أتيـحت للإنسان فـرص للعـمل فبمقدوره البرهان على الإنجـاز. هذا رحيق تجاربي ولذا تعودت ألا أستهين بالناس والأشياء، وألا أبخس الآراء المستقبلية» (38).

وإذا كان متـولي عيد قد أرســى هياكل العمل الإذاعي وضوابطه، وقنّن عـمليات إختيار الأصوات الغنائية والمواد الموسيـقية الغنائية، فلا بد من الإشارة الى زن ممن خلفوه، وكان لهم أثر كـبير في تسييـر عمل الإذاعة محمـد خوجلي صالحين، الذي تولى منصب وزير الثقافة والإعلام إبان عهـد الرئيس السابق جعفر نميري. وممن يذكرون في هذا السياق أيضاً الصحـافي محمود أبو العزايم الذي نالت الإذاعة إبان إدارته إستـقلالاً عن وزارة الثقـافة والاعلام، وتحـولت هيئـة قوميـة مشتـركة مع التلفـزيون. وعندما تولى الخـاتم عـبد الله يونس - وهو قـاص ومتـرجم وشاعـر ومتصوف - إدارتها أضحت هيئة قومية مستقلة عن الوزارة وعن التلفزيون.

غير أنها شهدت تغييرات لا تحصى بعدما عين صلاح الدين الفاضل أرسد مديراً لها في عام 1995. ويمكن حصر تلك التغييرات في ما يأتي:

- تم وضع أول وصف وظيـفي للعاملين في الإذاعـة، حُددت بموجـبه العـلاقات الافقية والرأسية بينهم. وأضحت للإذاعة 4 مصالح رئيسية: مصلحة البرنامج العام (الإذاعة القوميـة)، ومصلحة الإذاعات الاقليمـية والموجهة والمتخصصـة، ومصلحة الشؤون الهندسية والفنية، ومصلحة الشؤون الإدارية والمالية.

- للمرة الاولى يتم تـدريب العاملين على المستـوى فوق الجامـعي داخل الإذاعة نفـسـها (منـهج دبلوم عـالي لمدة 14 شهـراً يمنح الخـريج إثره زمـالة الإذاعـيين السـودانيين. ومن المحـاضـرين والخـبـراء الذين يتـوفرون عـلى تأهيل العـاملين البروفـسور عـبد الله الطيب المجذوب، وعلـي محمـد شمو، والدكـتور احـمد الزين صغيرون، والدكـتور حسن إسماعيل عبيـد، وصلاح الدين الفاضل أرسد والمهندس صلاح طه).

- إستـوردت الإذاعة مـحطات إرسال ضـخمـة طاقاتهـا: 100 كيلواط (مـوجة قصـيرة)، و100 كيلواط، و50 و60 كيلواط مـوجات متـوسطة. وللمرة الأولى تم

تشغيل 15 إذاعة اقليمية، ويجري العمل (يوليو 1995) في بناء 10 محطات أخرى في الولايات.

- تم التعاقد مع بنك النيلين السوداني لفتح فرع للعاملين والمتعاونين داخل مباني الإذاعة.

- إرتفع أجر المتعاون الجـامعي التأهيل أكثر من 80 في المئة عـما ليصل الى نحو 10 آلاف جنيه لكتابة التعليق على الأنباء. وصنف المـتعاونون الى ثلاث فئات: أساتذة وعلماء، وخبراء، ومتخصصون عموميون. وتم تصنيف العاملين بحيث إعتُبر بعضهم خبراء في مجالات تخصصهم (عفاف الصادق حمد النيل خبيرة في الدراما التربوية، ألبينو أكوج خبير في الفولكلور.. ألخ).

- بدأت حركة تغييـرات حثيثة في قيادات أقسـام الإذاعة لإحلال الجيل الوسيط والجديد مكان القيادات التاريخية.

- توسعت الإذاعة في الإسـتعانة بأجهزة الكـمبيوتر في أقسـام شؤون العاملين والمكتبـة الصوتية والاخبار. وتـقررت إعادة إصدار مجلة الإذاعـة (هنا أم درمان). وقد إختير لرئاسة تحريرها الصحافي محـمد صالح يعقوب، لكنها ما لبثت أن تعثر صـدورها. وتقرر كـذلك إصدار مـجلة فـصلية تعنى بالـبحث في مـجالات العـمل الإذاعي. وأُقـرت خطة لإصدار «كـتاب الإذاعـة» الذي سيـعنى بتدوين مـحتـويات التسجيـلات الوثائقية كالبيانات الأولى للانقلابات الـعسكرية وذكريات رواد العمل الوطني والسياسي وغير ذلك.

- تقرر إنـتاج برامج تعليـمية لـطلبة الشـهادة الثانويـة السودانية فـي أشرطة مسموعة (كاسيت)، وكذلك أُنتجت حلقات تفسير القرآن الكريم للبروفسور عبد الله الطيب والدكتور الحبر يوسف نور الدايم.

- زيد عدد أعضـاء لجنة النصوص الى 15 عضواً من الوسط الـشعري والفني. وتتكون لجنة الألحان مـن 8 اعضاء. وكونـت لجنة إستشـارية للموسيـقى برئاسة

الموسيقار برعي محمد دفع الله. وعين المطرب صلاح مصطفى مستشارا عاماً للموسيقى والغناء في الإذاعة. وخلال تولي صلاح الدين الفاضل إدارة الهيئة القومية للإذاعة تضاعف أجر المطربين نحو 4 مرات عما كان عليه قبل ذلك. ومنح المطرب مبلغاً يتراوح بين 150ـ600 ألف جنيه سوداني نظير مشاركته في حفلات الإذاعة، وواكب ذلك إرتفاع مماثل في أجور أعضاء الفرقة الموسيقية المصاحبة للمطرب، إذ يتقاضون مجتمعين ما يعادل ألف دولار اميركي عن الحفلة الاذاعية.

ـ تعاقدت الإذاعة على شراء مكتبة للمراجع بلغت قيمتها 30 مليون جنيه سوداني، وهي مصممة على نمط المكتبات الجامعية.

ومع أن صلاح الفاضل لا يقبل عادة أن يكيل له الآخرون المدح والثناء، إلا أن الواجب أن يذكر أن من اللمسات النادرة التي كان وراءها، قرارَه أن تهدي الإذاعة السودانية خروفاً ومبلغ 10 آلاف جنيه لأسر 21 مطرباً تقاعدوا أو رحلوا. وعندما إلتقيته خلال زيارة قمت بها للسودان في يوليو 1995 رافقته مراراً الى كلية الدراسات العليا بجامعة أم درمان الاسلامية حيث حصل على الماجستير. وكان طبيعياً أن يشجع هذا المدير الطالب 155 من موظفي الإذاعة وموظفاتها على الإلتحاق بمختلف المعاهد والجامعات للحصول على درجات عليا مماثلة. وبين هؤلاء السيدة عفاف الصادق حمد النيل (زوجة المطرب أبوعركي البخيت) التي نالت الدكتوراه.

أُعفي صلاح الدين الفاضل من منصبه في عام 1998، وعين في وظيفة أخرى في وزارة الثقافة والإعلام، وسرعان ما أحيل الى التقاعد. خلفه في إدارة الهيئة القومية للإذاعة السيد عوض جادين، وهو موظف سابق في إدارة التلفزيون. ومما ينبغي ذكره أن جادين «لا ينتسب لشجرة نسب الإذاعيين. فقد إعتاد أن يتولى (إدارة) الإذاعة عبر تاريخها أولاد البيت الإذاعي فيما عدا بعض الإستثناءات التي لم تعمّر طويلاً» (39).

وعلى الرغم من أن السلطات الإستعمارية البريطانية أرادت للإذاعة أن تكون بوقاً للدعاية لقضية الحلفاء إبان الحرب، إلا أنها قامت بدور أساسي في توحيد المزاج القومي السوداني، وساهمت مساهمة فعالة في محو النعرة القبلية التي عمل الإستعمار البريطاني على ترسيخها في النفوس.

ولا ينبغي أن يُغفل في هذا السياق الدور الذي لعبته مدينة أم درمان ـ مقر الإذاعة. فقد كانت منذ عهد الخليفة عبدالله التعايشي، خليفة الإمام محمد أحمد المهدي مؤسس الدولة المهدية المستقلة، بوتقة إنصهرت فيها القبائل المختلفة مما اكسبها صفة العاصمة القومية للبلاد، ونتج عن إمتزاج العناصر العرقية فيها مزيج قومي إتصلت فيه عادات الأفراح والأتراح، وفي ظل ذلك ولد الشعراء والمغنون والملحنون الذين إبتكروا الأغنية التي يلقى فيها كل سوداني ـأيا كانت قبيلته ـ شيئاً من جذوره وإنتمائه ومزاجه العام.

وعندما أراد المستعمر البريطاني أن يوظف الإذاعة لخدمة غاياته الحربية، إضطر الى جعلها قناة لتوصيل الأغاني والموسيقى حتى تصرف السودانيين عن متابعة إذاعة برلين الحرة ومذيعها العراقي الشهير يونس بحري. هكذا أيقظت الإدارة البريطانية من حيث لا تدري شعوراً بوحدة المزاج، ونشر الأغنية التي فتحت باباً لمج والإنصهار والذوبان، وحوّل التعدد وحدة منسجمة متناغمة.

ولا يغفل أن الإذاعة لعبت الدور الأكبر في بلورة الأنماط الغنائية والموسيقية المتعددة للثقافة الفنية في البلاد، خصوصاً مساهمتها في تقديم «فن سوداني خالص هو إنشاد الشعر الذي هو إبتداع خاص بالشاعر الفحل محمد سعيد العباسي» (40).

وينبّه الدكتور عبد الله علي إبراهيم الى أن على حركة البحث العلمي والتاريخي أن تفيد من المكتبة الوثائقية الصوتية التي أنشأتها الإذاعة مستقلة عن مكتبة الشرائط المتداولة، ووصف تلك المكتبة بأنها «مصدر ضروري» (41).

الرعيل الاذاعي الاول

- أول مقرئ قرآن افتتح الإذاعة: الشيخ عوض عمر الامام.

- أول مطرب غنى من الإذاعة: الفنان محمد احمد سرور.

- أول مطرب يستصحب فرقة موسيقية: الفنان ابراهيم الكاشف

- أول مطرب يستصحب جوقة نسائية: الفنان ابراهيم الكاشف.

- أول مذيع سوداني: الاستاذ عبيد عبدالنور.

- أول من ادخل نظام الدورة البرمجية: المذيع صلاح احمد محمد صالح - سفير ووكيل لاحق لوزارة الخارجية.

- أول مذيع ينقل مباراة من خارج ام درمان: المذيع على محمد شمو

- عين وزيرا للاعلام في عهدي الرئيسين

جعفر نميري وعمر البشير

- أول مذيع ينقل مباراة من ام درمان: المرحوم طه حمدتو.

- أول مرة يقدم فيها برنامج باللغة الفرنسية: اغسطس/ آب 1965.

- أول من أدخل فن التمثيلية الإذاعية: ميسرة السراج - 1953.

- أول من أذاع تعليقاً سياسياً: المذيع أبوعاقلة يوسف، 53-1954.

- أول مذيع نقل مدأولات البرلمان :المدير السابق متولي عيد، وهو أول محرر صحافي إذاعي يدون مدأولات

البرلمان بالاختزال (Short Hand) ويقرأها من تدوينه على الهواء مباشرة. كان ذلك في عام 1954.

- أول مسلسل درامي إذاعي كان بعنوان «حمد الكِيك»، من إخراج خالد العجباني، 1957.

لوحة شرف إذاعية

من الإذاعيين السودانيين الذين أفنوا زهرة شبابهم في العمل الاذاعي، وكان لمعظمهم إسهام متميز ومقدّر سيبقى في ذاكرة التاريخ على مر الأزمان وتعاقب الأجيال (بين القوسين سنة الالتحاق بالإذاعة):

إذاعيون: حسين طه زكي، متولي عيد، عبيد عبدالنور (1941)، محمد صالح فهمي، صلاح أحمد محمد صالح، عبدالرحمن أحمد محمد صالح (1960)، أبوعاقلة يوسف، يس حسن معني، طه حمدتو، خاطر أبوبكر، محمد عبدالرحمن الخانجي، علي محمد شمو، محمد إسماعيل عمر، عفاف محمد صفوت، أحمد سليمان ضوالبيت، الخاتم عبدالله يونس، علي محمد شمو، محمد خوجلي صالحين، عبدالرحمن الياس، عبدالمطلب الفحل، محمود أبوالعزايم، محمود أبارو، علي الحسن مالك (1955)، أيوب صديق أيوب، أبوبكر عوض، عمر عثمان حمد (1959)، محمد سليمان محمد بشير، ذوالنون بشرى (1961)، محمد عبدالله عجيمي، معتصم فضل، أحمد (حمدي) علي بدرالدين، حمدي بولاد، علم الدين حامد (1961)، عبدالوهاب أحمد صالح (1961)، الطيب صالح، عمر محمد عثمان الجزلي، ليلى المغربي، سكينة عربي، هيام المغربي، محاسن سيف الدين، نايلة العمرابي، سعاد أبوعاقلة، محمد عبدالكريم، حمزة مصطفى الشفيع (1961)، صفاء محمد حرك، الفتلح محمود الصباغ، محمد طاهر، محمد ورداني حمادة، المبارك إبراهيم، السر محمد عوض (1960)، عبدالدائم عمر الحسن، بخيت أحمد عيساوي (1954)، خلف الله أحمد، عطية الفكي (1960)، أحمد الزبير، التجاني إبراهيم، كمال محمد الطيب (1959)، محمد الفتلح السموأل، الهادي مبارك، الدكتور عوض إبراهيم عوض، عثمان شلكاوي، عبدالحميد عبدالفتاح، حسن سليمان، محمد البصيري، سعد شوقي، سعد رياض، سمير أبو سمرة، عبدالكريم قباني، عمر النصري، عبدالله وداعة، خليل الشريف، الخير عبدالرحمن، حسن محمد علي، عباس بانقا، السر محمد علي، أحمد

قباني، كمال محمد أحمد، محمود سلطان، علي أنور، محمد العبيد، عوض كدكي، إسماعيل الحسن بابكر، حسن عبدالحفيظ، محمد حسين خليل، رجاء أحمد جمعة، حسين عثمان منصور.

مهندسون

المهندس علي عبدالقادر

فنيو صوت وإدارة الأستديو

علي حسب الدائم (1958)، فضل عوض جلال الدين (1960)، محمد موسى،عثمان بلّة، جون ميثيانق، عبدالمجيد قلندر، بكري مشّي، مكاوي ابيّا كدوف، إيمان محمد الحسن، أبوالفضل محمد الحسن، بشارة عثمان بشارة، الرّيّح عوض، محمد نور عوض، الجيلي زهران (1960)، موسى إبراهيم (1950)، حسن القاسم، عبدالرحمن عبداللطيف ودّ النّدّاف، منى عابدين، إقبال محمد احمد، عبدالرحمن محمد احمد مكي، محمد عثمان إبراهيم، شاذلي الخضر، محمد نور عوض، عبد المجيد قلندر.

متعاونون/مقدمو برامج

محمد أحمد السلمابي، سيف الدين الدسوقي، عبدالكريم الكابلي، عبدالهادي الصديق، هاشم صديق، أنور أحمد عثمان، سعدالدين ابراهيم، الطيب محمد الطيب، معاوية حسن يس، العاقب محمد حسن، علي محمد علي الملك، البروفسور عبدالله الطيب، الدكتور حسن عباس صبحي، التجاني عامر، الدكتور مكي شبيكة، السر أحمد قدور، عمر أحمد قدور، قرشي محمد حسن، سيد عبدالعزيز، حدباي أحمد عبدالمطلب، الفكي عبدالرحمن، عبد المجيد السراج، جعفر عبدالمطلب، عبدالوهاب هلاوي، عزالدين هلالي، حسين أبوالعايلة، سميرة مدني، مبارك الرفيع، محجوب عبد الحفيظ، مكي قريب الله، أحمد إسماعيل شيلاب، حمدنا الله عبدالقادر، خالد المبارك، محجوب عمر باشري.

مخرجون

صلاح الدين الفاضل، ميسرة السراج، معتصم فضل، شاذلي عبدالقادر، أحمد عاطف، عثمان علي حسن، عثمان احمد حمد، محمود يس، احمد قباني، محمد طاهر، فهمي بدوي، سليمان داؤود، عوض بابكر، عبود سيف الدين، عفاف الصادق حمد النيل، كمال عبادي

مساعدو إنتاج (المكتبة الصوتية/التنسيق)

السر بشير، الصادق أحمد امبدّة، محمد سعيد إبراهيم، صلاح سناري، الشيخ حمد سليمان، محمد عمر حمزة (أول امين لمكتبة الإذاعة)، حلمي إبراهيم، اسماعيل حسن (1952)، عبدالمنعم خفاجة (1960)، مكي محمد عثمان (1960)، محمد عبدالمنعم خفاجة.



الهوامش

(1) عبدالله علي إبراهيم: عبير الأمكنة، دار النسق للنشر، ط 1، 1988، الخرطوم، ص 38.

(2) محمود أبوالعزايم: مدير سابق للاذاعة والتلفزيون، كان يردد هذه المقولة في مقدمة برنامجه «كتاب الفن» الذي بثته إذاعة صوت الأمة السودانية، 77ـ1979.

(3) جمعة جابر: الموسيقى السودانية، ص93.

(4) بومان، جيرد: التكامل الوطني (القومي) والوحدة المحلية ـ قبيلة الميري في جبال النوبة في السودان، مطبعة كلاريندون، أكسفورد، ط 1، 1987، ص 26ـ27.

Baumann, Gerd: National Integration and Local Integrity- The Miri of the Nuba Mountains in the Sudan, Clarendon Press, Oxford, 1987.

(5) المصدر السابق: ص 51.

(6) نبذة عن تاريخ الإذاعة في السودان: بحث من إعداد إدارة التخطيط والبحوث والمعلومات، وزارة الثقافة والاعلام، كتب البحث ذو النون بشرى، 1990/2/15 ـ غير منشور.

(7) إذاعة جمهورية السودان الديمقراطية: إعداد القسم الثقافي، وزارة الإرشاد القومي، الخرطوم، سبتمبر/ايلول 1969.

(8) كلمة وزير الإعلام في الاحتفال بذكرى مرور 50 عاما على إنشاء الإذاعة، م.ا.ت.، مايو/ايار 1990:«في مثل هذا اليوم الثاني من مايو 1940 إنطلق صوت إذاعتنا ليعلن ميلاد مرفق حيوي هام...» ص 7. وجاء في كلمة مدير الإذاعة آنذاك السيد صالح محمد صالح: «...دور وتاريخ وتأثير إذاعة أم درمان منذ أن ولدت طفلة في غرفة صغيرة في مبنى بوستة أم درمان القديمة في يوم 2 مايو 1940,,..» ص 8. وذكر المذيع حلمي إبراهيم في حفلة لتكريم الإذاعيين بثها التلفزيون السوداني، في برنامج «أسمار»، 2000/4/20، أن عبارة «هنا أم درمان» إنطلقت للمرة الأولى على موجات الأثير في 1940/4/18.

(9) الخير عبدالله محجوب: التطور الإداري في إذاعة أم درمان وأثره على البرمجة الإذاعية، كلية الدراسات العليا ـ جامعة الخرطوم، معهد الدراسات الإضافية، بحث لنيل دبلوم الإعلام العالي 89ـ1990، غير منشور.

(10) محضر الاجتماع:

14h meeting of the Sudan Defence Commitee dated 24.4.1939:

..1Broadcast of news and propaganda:

i) The commitee was informed that the Posts and Telegraphs Department was carrying out experiments with broadcasting sets in Khartoum.

ii) General Platt said he had received a paper from the War Office on the question of local broadcasting in war time and had instructed Major B.T.S. to discuss the subject with the Director of Posts and Telegraphs Dept.

iii) The commitee decided to recommend that P and T Department should hasten their experiments in view of the value in the war time of local broadcasting.

(11) الخير عبدالله محجوب: ص 17.

(12) المصدر نفسه.

(13) المصدر نفسه: ص24.

(14) جاء في خطاب وجـهه مكتب الأمن التابع لـلسكرتير الإداري لحكومة السـودان الى مديري المديريات في 27 ابريل/ نيسان 1940 ما يلي:

It has now been decided to give these war-time broadcast fortnightly for the time being every alternative Thursday begining on Thursday 2nd of May. The time and wave length will be on 6.30 pm 39.4 metres short-wave.

(15) حسن عطية (المطرب): مذكرات حسن عطية، ص 26.

(16) أحمـد المصطفى: 31 سنة من حياة الألحان والنـغم، حياة الفنان أحمـد من الألف الى الياء، (مجلة) الصباح الجديد، ع 13، السنة 4، 12/2/1960.

(17) إذاعة جمهورية: ص5.

(18) نبذة: ص1.

(19) إذاعة جمهورية: ص1.

(20) نبذة: ص1.

(21) حسن عطية، مذكرات ، ص 25.

(22) الخير عبدالله محجوب: ص 37.

(23) نبذة: ص1. ولا تنبئ «نبـذة» شيئـاً عن منصب المستـر ليفنلس الذي سمـاه الخير عـبدالله محجوب، في بحثه غير المنشور، (ص 37) المستر إيفاني.

(24) محمد الحويج: عندما وقف أول مـذيع سوداني ينادي هنا أم درمان، (مجلة) هنا أم درمان، 17 نوفمبر/ تشرين الثاني 1960.

(25): المصدر نفسه.

(26) ذكر المذيع صلاح أحمد مـحمد صالح في مقابلة أجريت معه بثـتها الإذاعة العام 1984 أن ذلك حدث في عام 1954.

(27) إذاعة جمهورية: ص 6، غير أن نبذة تقول (ص 3) إن ذلك حدث في عام 1950.

(28) ذكـر الإذاعيَ المصري فـؤاد عمـر، المدير الســابق لاذاعة ركن السـودان (وادي النيل) في القـاهرة، في مـذكـراته: (م.ا.ت.م الخـرطوم 1977/9/1، الحلقـة (2)، ص 19)، أنه زار السودان العام 1956، وكانت إذاعة ام درمان «تذيع برامجـها على الهواء، وكانت في أغلبها أغانٍ من فنـانين ونشراتٌ. لكن الذين كـانوا يلتقون بي كـانوا يكررون كلمة «حـفلة». كنت أسمعها على كل لسان».

ويمضي فؤاد عمر قائلا: أذكر مرة أننا كنا نسـير بسيارة الإذاعة في شارع الموردة وسمعنا غناء من راديو السيارة. قلت:

ـ الله! اللي بيغني ده عثمان حسين.

قالوا: نعم.

واحد قال: تحب تشوفه؟

قلت: فين؟ أجاب: في الإذاعة.

قلت: دا بيغني على الشريط.

قال لي: إيش عرّفك؟ هم بيغنوا هنا على الهواء.

ورحنا. الإذاعة كـانت متـواضعة جـداً، في بيت عادي. كـان الأستديو أيضـا حجـرة عادية ومفتوحة. ودخلت، ولقيت عثمان حسين واقف بيغني. رجله اليمنى على الكرسـي، والأخرى على الأرض، وخلفـه عـربي وخـواض وعدد من العـازفين. وكـانت الأغنيـة «ياناس لا لا». وسلمت على عـثمـان حسين بـإشارة من يدي، كنت فـاكر إنو حـيـجي ويسلم عليّ، ولكنه واصل الغناء. فعرفت أن الإذاعة على الهواء. أحد العازفين ترك المجموعة وذهب الى الشباك، وشرب من قُلّة، ورجع يعزف تاني. إندهشت، وإنتظرت حتى خلصوا، قلت لهم: إيه الحكاية بالظبط؟ إيه دا؟».

(29) التضـارب ناجم عن اضطراب معلومـات المصدرين الرسمـيين المشار إليـهما (نبـذة واذاعة جمهورية).

(30) علي عبدالقادر علي: بطاقة شخـصية لأقدم مهندسي الإذاعة، م.ا.ت. مايو/ايار 1990، ص 45.

(31) أنظر مذكرات حسن عطية ـ ص 26.

(32) المصدر نفسه: ص 28.

(33) ميرغني البكري: مشوار إذاعي، م.ا.ت.، مايو/ايار 1990، ص 19. بدأ البكري المحرر حاليا في وكالة السودان للانباء التي نقل اليها عـقب توقف مجلة الإذاعة والتلفزيون عن الصدور العمل مـحرراً رياضياً في مجلـة «الصباح الجديد» التي أصـدرها الصحافي حسين عـثمان منصور، وفي العـام نفسه كلفتـه المجلة الاشراف على صفـحة إذاعة وإذاعيـون، وفي عام 1964 إعتزل النقد الرياضي ليتفرغ للكتابة في شؤون الفن والموسيقى.

(34) مقابلة أجريتها معه في منزله العام 1980.

(35) مكتبة الإذاعـة الصوتية: برنامج ضيف الأسبوع، تـقديم محمد سليمـان، مع المطربة عائشة الفلاتية (1972).

(36) يحي محمد عبدالقادر : شخصيات سودانية، الخرطوم، 1954.

(37) حسب التسلسل الزمني الوارد في «نبذة».

(38) برنامج «ظلال في حيـاة علي محمد شمـو وزير الاعلام السوداني»، تقديم عـفاف الصادق حمد النيل، إخراج كمال عبّادي، المكتبة الصوتية للإذاعة، بثّ في 26 ابريل/نيسان 1983.

(39) مبارك، بشير، الدكتور: إضاءات، قراءة ثانية لمسارات الإذاعة القومية، الصحافة، الخرطوم، 2000/7/11، ص 7.

(40) إبراهيم، عبد الله علي : عبير الأمكنة، دار النسق للنشر والتوزيع، الخرطوم، 1988.

(41) المصدر السابق.

●●●



أبو عاقلة يوسف



الممثل الريح عبدالقادر

الشاعر صلاح أحمد محمد صالح

الممثل عوض صديق توفى عام 2002

صناعة الإنتاج الفني في السودان

□□

عرفت السـوق والساحة الغـنائية في السودان إقـبالاً منقطع النظيـر على شراء التسجـيلات الغنائية على الاشرطة الصـوتية (الكاسيت). وهو إقبـال كان قد إنقطع بعد كـساد الأسطوانات القـديمة، التي حفظـت للذاكرة السـودانية ما يعـرف بغناء «حقيـبة الفن». وفي مستـهل العقد الأخيـر من القرن العشرين بـرزت اكثر من 30 شركـة للانتاج الفني، إتخذ بعـضها الخرطـوم وام درمان والخرطوم بحري مـقراً، وبعضها إنطلق من القاهرة، والسعودية، وتولى نقل المطربين وفرقهم الموسيقية من السودان، للقيـام بالتسجيل حتـى مراحل الانتاج الاخيرة. وبدأت الشـركات المحلية تتوسع في تـقنية الانتاج والاسـتديوهات الى درجـة إعادة تسجـيل أعمـال غنائية مسجلة ومسموعة منذ عقـود، باسلوب جديد يحتفظ بالصوت الاصلي للمغني، مع إدخال توزيع موسيقي حديد. وبدأت التجربة بشريط أنتجته إحدى الشركات المحلية للمطرب مصطفى سـيد أحمد، بعـد قرابة عام من رحيله. وتلا ذلك شـريط بصوت الفنان عبدالعزيز محمد داود الذي توفي في مستهل ثمانينات القرن العشرين!

لا يمكن القول إن الساحـة الغنائية واكبت على الدوام التطورات التقنيـة المختلفة التي شهـدتها صناعة الموسيـقى والتسجيـلات الفنية، فقـد ظلت تعتمد حـتى نهاية ثمانينات القرن العـشرين على سيطرة جهازي الاذاعـة والتلفزيون الحكوميين على الانتاج وبثه وتحديد صـلاحية القصائد والالحان. ويتولى الجهـازان فرض المعايير الخاصـة باجازة الاصوات الغنائيـة نفسهـا. وكان برنامج «ما يطلبـه المستمعون»

المعيار الوحيد لتحديد شعبية المطرب واعماله الغنائية الجديدة. وينعكس ذلك زيادة في التعاقد مع المطرب المعني لاحياء حفلات الزفاف والمناسبات الاجتماعية الاخرى.

وتصنّف الإذاعة السودانية المطربين في اربع درجات، أضافت اليها في العقد الثامن من القرن العشرين مرتبة «الدرجة الاولى الممتازة»، في بادرة تشي بمزيد من التكريم لرواد الغناء. وكان ذلك ينعكس على أجور المطربين في الحفلات الخاصة والإرتباطات الغنائية والترفيهية الأخرى مع الجمعيات الطلابية والنقابية، وغير ذلك. وكانت الرغبة في الإنتقال الى درجة أعلى حافزاً لإذكاء التنافس بين المشتغلين بصنعة الطرب.

غير أن صناعة الإنتاج الموسيقي في السودان نشأت أصلاً في كنف القطاع الخاص، في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين، بعدما إتجه نفر من الرعيل الأول من مؤسسي الاغنية القديمة التي تعرف بـ«اغنية» حقيبة الفن» (نسبة الى برنامج اذاعي لا يزال متخصصاً في بث هذا النوع من الغناء منذ العام 1954) الى انتاج اسطوانات على نفقتهم في القاهرة. ويجمع المعنيون بتدوين تاريخ الغناء السوادني ورصده، على أن المطرب بشير الرباطابي كان اول من اقتحم هذا المجال العام 1926 أو 1927 أو 1928. وثار جدل طريف حول كيفية ذهاب الرباطابي (نسبة الى قبيلة الرباطاب في شمال السودان) الى القاهرة. فقد قال صاحب «مكتبة البازار السوداني» المرحوم محمد ديميتري كاتيفانيديس انه إقترح فكرة الرحلة على الرباطابي، ورافقه الى القاهرة، حيث تمت التسجيلات الغنائية. لكن الشاعر السوداني الراحل محمد علي عبدالله (الأمّي) - وكان احد فرسان الشعر الغنائي آنذاك - ذكر ان الرباطابي كان يقوم بزيارة لصديقه احمد العرش، التاجر في مدينة الابيض (عاصمة اقليم كردفان - غرب السودان)، وأبلغه صديقه بأنه حصل لتوّه على توكيل من إحدى شركات إنتاج الاسطوانات، التي يوجد مقرها في القاهرة. وهكذا اقنع التاجر صديقه الفنان الرباطابي بالسفر الى العاصمة المصرية.

غير ان الشاعر الراحل الأمي فجر جـدلاً تاريخياً حين قال انه قبل أن يتقابل مع الرباطابي في القاهرة عامذاك، إلتقى الأديب المبارك إبراهيم الذي برع سنوات طوال في تقديم برنـامج «من حقيـبة الفن»، وتولى رئاسـة تحرير مجـلة «هنا أم درمان» المتخـصصة في شـؤون الاذاعة والتلفزيـون والمسرح. ذكر ان المبـارك ابراهم أنبأه بأنه فرغ لتوه من تسجيل بعض الأغنيـات بصوته على أسطوانات. وأكد معاصرون أن الأديب الذي هجر الغناء، وبنى شخصيته أديباً، وناقداً، وصحافياً، ومذيعاً، سجل فعلياً تلك الأسطوانات ، إلا أنه لم يبق لها اثر حين بدأت الإذاعة السودانية البث، في عام 1940. وإذا صـح ذلك فان المبـارك إبراهيم هو أول من أسس صناعة الإنـتاج الغنائي الفني في البـلاد، في عام 1928. غيـر أن غالبيـة المشتغلين بـتاريخ الفنون الغنائية السودانية يعطون الريادة في هذا المجال إلى المطرب بشير الرباطابي.

بعد ان نشط رجـال الاعمال السـودانيون في الحـصول على توكيـلات تجارية لشركات الانتـاج الفني الاوروبية والمصرية الشهيـرة آنذاك، مثل «أوديون» الالمانية و«بارلوفـون» و«غرامـوفون» وغـيرها، بدأ الوكـلاء المحليون التـعاقـد مع المطربين للسفر الى القاهرة لتـسجيل اغانيهم، وهكذا وفد الى القـاهرة كبار المطربين القدامى الذين عادوا ومـعهم الاسطوانات التي أسـبغ عليهـا المنتجون المصـريون تسمـيات وألقاباً وسّعت في آفاق نجومية أولئك المطربين، فد زارها المطرب عبدالكريم كرومة، وعاد في الثلاثينات يحمل لقب «كروان السودان». ولُقّب الـفنان محمد أحمد سرور بـ«عمـيد الغناء السوداني». ولُقّـب المطرب عوض شمـبات «مطرب الذوات». وأطلق على الفنان إبراهيم عبدالجليل «عصفور السودان».

وسـرعان مـا عمـد بعض المطربين أنفـسهم الى إقـتـحام مـجال الإنتـاج الفني لحسابهم بطريقة بسيطة ومتحفظة للغاية. إذ كانوا يسافرون الى القاهرة، ويتفقون بمفردهم مع شركات صنع الاسطوانات وتعبئتها، ثم يعودون الى البلاد بمنتجاتهم، ليبيعوها لحسابهم.

كان من أبرز رجال الاعمال الذين انشأوا صناعة المنتجات الفنية وتسويقها محمود عزت المفتي صاحب المكتبة التي حملت اسمه، ومحمد ديميتري كاتيفانيديس الذي أسس «مكتبة البازار السوداني». وكانا يصدران سلسلة من الكتيبات والمنشورات الدعائية تحوي نصوص أشهر الاغاني، وصوراً لأبرز المطربين وفرقهم الموسيقية. ويمكن الإستدلال من تلك الوثائق على شعبية أغنيات بعينها، مما تضطر معه إحدى المكتبتين الى إعادة إتاجها بعد نفادها من الاسواق. وكان نشاط المفتي - الذي ذكر أنه هاجر من مصر - وكاتيفانيديس، وهو سوداني من أصل يوناني، أشبه بنظام تحديد شعبية المغنين وأعمالهم الفنية، إذ لم تكن محطة الإذاعة السودانية قد إفتتحت حتى عام 1940.

ولعبت المقاهي في مدن «العاصمة المثلثة» وبقية المدن الإقليمية الأخرى دوراً كبيراً في بث أغاني الاسطوانات وترويجها لمرتاديها. لم يكن ميسوراً آنذاك اقتناء جهاز الحاكي (الفونوغراف) لعامة السودانيين، إبان الأزمة الإقتصادية الشهيرة التي سبقت الحرب العالمية الثانية. وشيئاً فشيئاً تحولت تلك المقاهي، خصوصاً في مدينة ام درمان التي تعتبر منشأ الاغنية السودانية المعاصرة، منتدىً يرتاده عشّاق الإستماع الى الغناء، وشعراؤه الموهوبون الذين أغنت تجارب الإستماع والإحتكاك مواهبهم وصقلتها، وأهلتهم ليدخلوا في عداد رواد نظم الغناء السوداني وتلحينه. هكذا قامت المقاهي بدور المنتدى الفني قبل تكوين اتحادي المطربين والشعراء الغنائيين بسنوات عدة.

يصعب تحديد مطرب بعينه خلال تلك الحقبة بإعتباره الأكثر شعبية. بيد أن التدقيق في ما بقي من دفاتر مكتبة البازار، لصاحبها ديميتري نقولا كاتيفانيديس، يشير الى أنه كان ثمة اقبال غير عادي على الاسطوانات التي انتجتها المكتبة للمطرب عبدالله الماحي. وحدا ذلك بالسيد محمد ديميتيري الى توقيع عقد مع الماحي، احتكرت مكتبته - بموجبه - كل أعماله الغنائية المسجلة. ومع أن المؤرخين لم

يعثروا على نص العـقد او الإتفاق، الا ان ذلك أمكن إستنباطه من الرســائل المتبادلة بين صاحب المكـتبة والمطرب المذكـور. وكان أول أجـر تقاضاه الأخـير، بعـدما لمس صاحب المكتـبة أن الطلب على أسطواناته الغنائيـة فاق التوقـعات، مبلغ 15 جنيـهاً سودانياً، وذلك في عام 1939.

وبعد إنشــاء محطة للإذاعـة في السودان، بقـرار من السلطات البريطانـية، التي كانت تأمل في حشد التـأييد لقوات الحلفاء ضد ألمانيا النازية وحلفـائها، بدأ الاقبال على الأسطوانات القـديمة يتضاءل، وإن كـانت الإذاعة قـد إعتمـدت طوال السنوات الأولى من عمرها على تلعيب تلك الأسطوانات نفســها، الى جانب تقديم مواد غنائية أخرى حـيّة. وكـان اقتناؤها، في نهـاية أربعينـات القرن العشـرين، جهـازاً لصنع الأسطوانات وتسجيلها، الضـربة التي قضت على سوق الانتاج الغنائي لدى القطاع الخاص، إذ بات بمسـتطاعهـا انتاج ما تحـتاج اليه برامـجها من أسطـوانات غنائية وبرامج. ومع ذلك فـقد خلّدت الإذاعـة السودانيـة دور رواد الغناء وشركـات إنتاج الأسطوانات القديمة، من خـلال البرنامج الذي ابتكره الشاعـر السفير صـلاح أحمد محمـد صالح، في عام 1954، وهو برنامج «من حـقيبة الفن»، الذي تقـدمه الإذاعة صباح كل جمعة ومساء كل ثلاثاء.

وكســدت سوق الأسطوانات نهائياً بعـد اختراع جـهاز التسجـيل على الشريط، وأتاح ذلك للاذاعـة اقـتناء عدد من هذه الأجـهـزة التي بقـيت تتطور باسـتمـرار، واضحت امكانات التحكم في التسجيلات الغنائية أكثـر وأحدث، بينما كان مستحيلاً تماماً التأثير في طبيعة أي مادة غنائية بـعد طباعتها على الأسطوانة. كما أن شريط التسجـيل أفضل من الأسطوانة التي تتأثر خطوطها الدائرية كل مرة يتم تشـغيلها، مما يؤدي في نهاية المطاف الى ارتفـاع مسـتـوى التشويش، الذي قد يطغي أحـياناً على المادة الأصلية التي تتضمنها، فيصبح الاستماع مستحيلاً.

في عام 1962 دخل حلبة المنافسة في سوق الإنتاج الفني الحاج محمد حسن سعد وابنه منصور. وظلت شركتهما التي أطلقا عليها «منصفون» تسعى، حتى مطلع القرن الحادي والعشرين، الى الفوز بحصة من هذه السوق الضخمة الذي قدر منصور سعد حجمها بملايين الدولارات، خصوصاً ان سوق المنتوجات الغنائية السودانية لا تقتصر على السودان، بل تشمل بلدان القرن الإفريقي وغرب إفريقيا، حتى نيجيريا والسنغال، الى جانب الدول العربية الخليجية التي يعمل فيها ملايين السودانيين. ونجحت شركة «منصفون» في الحصول على موافقة معظم كبار نجوم الغناء السودانيين على إنتاج أعمالهم، المسموعة أصلاً، في قالب جديد من التوزيع الموسيقى. وتوسعت في عمليات الإنتاج من الأسطوانة الصغيرة (SINGLES) الى الاسطوانة الكبيرة الحجم (LONG PLAY) واستطاعت الشركة، التي اقامت علاقات مع شركات الموسيقي الدولية مثل «اي ام آي» في اليونان وشركات الانتاج الفني اللبنانية، ان تضمن حصتها في السوقين المحلية والاجنبية، من خلال احتكارها نشاط عدد من المطربين الذين لم يكن ميسوراً لمحبي فنهم الاستماع اليهم في بث الاذاعة الوطنية. وربما كان ذلك بنفسه دافعاً قوياً الى نجاح المطرب السوداني حمد الريح. كما ان المطرب إبراهيم عوض كان يعمد أحياناً الى اطلاق اغنياته الجديدة من خلال أسطوانات شركة «منصفون»، قبل تسجيلها لإذاعة أم درمان.

كانت شركة «منصفون» المحاولة السودانية الأولى في التوغل في إفريقيا ـ غرباً وشرقاً ـ بحثاً عن سوق أوسع للمنتجات الغنائية السودانية. لكنها لم تعن كثيراً بإنشاء مصنع للأسطوانات. ولم تكن إفريقيا قد عرفت سبيلاً الى صنع الأسطوانات حتى عام 1971، حين أنشأت إحدى الشركات مصنعاً في كينيا، كان يفي بمتطلبات كينيا ويوغندا وتنزانيا من الأسطوانات بأنواعها الثلاثة (SINGLES / LONG PLAY / EXTENDED PLAY). وكان هناك مصنع بلجيكي صغير في

الكونغو يُعتقد أنه كان ينتج حتى منتصف سبعينات القرن العشرين نحو 700 ألف أسطوانة صغيرة تحوي كل منها أغنية وحيدة (SINGLES).

غير ان شركة الحاج محمد حسـن سعد وابنه منصور واجهت عقبة لم يكن ثمة فكاك منها. فقـد قضى ظهور شريط الكاسـيت على شعبية الأسطوانات الصـغيرة، على الرغم من أن جهاز تشـغيلها (PICK-UP) كان ميـسوراً وغير مكلف نسـبياً. وإضطرت الشركة الى اقتحـام مجال انتاج الكاسيت، معتمدة على مكتـبتها الغنائية الضخمة التي بنتها خلال حقبة رواج الأسطوانات الصغيرة.

وقدر مـديرها العام السـيد منصـور محـمد حـسن سعـد حجم سـوق شرائط الكاسيت، في عـام 1991، بنحو مليون شريط سنوياً. وأشـار سعد، عضـو الغرفة التجارية السـودانية، الى أن أصحاب شركات التـسجيلات الصوتية كانـوا يحققون فوائد جـمة من نقل منتجاتهم الى أسـواق البلدان العربية التي توجـد فيها جـاليات سودانية كبيرة، والى أسواق غرب إفريقية حيث تحظى الأغنيات السودانية بالرواج، «غير آن امـتدادنا في تلك الأسواق تقلص بسبب تزوير الشرائط ونسـخها من دون وجه حق» (1).

وقدر سعد خسائر منتـجي الكاسيت جراء التزوير بنصف مليون دولار سنوياً. واعتبر أن فكرة إنشـاء مصانع لإنتاج الكاسيت في السودان ليـست مجدية، بسبب انعـدام إمدادات التـيار الكـهربائي، ورفض السلطـات إصدار التـراخيص اللازمـة لاستيـراد المواد الخام. وأضاف آن من العقبـات الكبيرة أمام تجار المواد الإعـلامية المسجلة «أن الحكـومة تفرض مكوسـاً جمركـية بواقع 150 في المئـة على الشريط الواحد مما يزيد العبء على المستهلك ذي القدرات المالية المحدودة» (2).

انضم الى «منصفون»، في منتـصف سبعينات القرن العشـرين، حسن مصطفى صالح الذي أنشأ شركة «سودانفـون»، التي توصلت الى إتفاقات ثنائية مع عدد من

كبار المطربين السودانيين، أسفرت عن انتاج مجموعة من اجمل التسجيلات في ديوان الغناء السوداني، خصوصاً المجموعة التي انتجتها الشركة للفنانيْن عبدالعزيز محمد داود (رافقه عزفاً للعود الموسيقار برعي محمد دفع الله) وأحمد المصطفى.
وأفادت «سودانفون» من إقامة مُؤسسها في منطقة الخليج العربي، لتنقل إنتاجها الذي يتم تصنيعه على شرائط كاسيت في مصانع شركة «إي.ام.آي» في اليونان الى السوق الخليجية الضخمة. فيما اتجهت شركة «منصفون» الى سوق المواد الخام في مصر، حيث اتفقت مع شركة «صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات»، التابعة لاتحاد الاذاعة والتلفزيون المصري، على التعاون في هذا المجال. وحدا ذلك بإذاعة «وادي النيل» المصرية الموجهة الى السودان الى الانتباه الى إمكانات السوق السودانية في مجال المنتجات الترفيهية، فأطلقت عدداً كبيراً من التسجيلات الغنائية السودانية التي تملكها، في شرائط كاسيت، حظيت برواج كبير.

غير ان التلاعب في طباعة الكاسيت من دون الحصول على حقوق الطبع والإذن القانوني الخاص بذلك أحدث تخمة في سوق الانتاج الغنائي السوداني، ولم يكن ممكناً ـ بسبب تعدد الشركات التي تسرق إنتاج هاتين الشركتين الكبيرتين لتعيد طباعته في تايلاند وسنغافورة وهونغ كونغ ـ الحصول على أرقام دقيقة عن مبيعات ألبومات المطربين لتحديد شعبيتهم. ولكن يعتقد ان هذا التحايل شهد طبع وتوزيع وبيع اكثر من مليوني شريط كاسيت لأغنيات مطرب السودان محمد وردي.

ولم تكن عملية الطبع غير القانوني للانتاج الفني السوادني وقفاً على السودان والبلدان العربية الخليجية، فحتى في دول مثل بريطانيا، كانت تباع في سوق شيبردز بوش Shephered`s Bush (غرب لندن وهي سوق شعبية يرتادها السياح السودانيون ويعمل في متاجرها عدد من أفراد الجالية السودانية) نسخة غير اصلية من شريط كاسيت، أنتجه في القاهرة المطرب السوداني محمد الامين، يحوي اغنيته الطويلة «سوف يأتي».

وبدا أن مجيء نظام «ثورة الإنقاذ الوطني» للحكم، برئاسة الفـريق عمر البشير، في عام 1989، ألحق ضرراً بصناعة الفن الغنائي والسوق الناشـئة عنها. فقد تقرر منذ الأشهر الأولى من حكم «ثورة الإنقاذ الوطني» منع استيـراد الشرائط السمعية (الكاسيت) والبصـرية (الفيديو)، بإعتبـارها سلعاً كماليـة لا يمكن أن يخصص لها شيء من النقـد الأجنبي المكرّس للـواردات. وأدى ذلك الى وقف التـصـديق على الطلبات المقدمة من رأسماليين لإنشاء أستـديوهات حديثة ومصانع لإنتاج الكاسيت. وقاد ذلك الى ندرة في الحصول على الشرائط الصوتيـة والمرئية ضاعفت أسعارها بنسبة فاقت 1000 في المئة في السوق المحلية!

ولم يكن ممكناً الحصـول على أي إستثناء من حظر اسـتيراد منتجـات الصناعة الفنية، حتى اضطـر بعض المنتجين الى التحايل على الحظر واسـتعطاف المسؤولين. وحصل منتـجون آخرون في مـستهل التـسعينات على اسـتثناء أتاح لهم استـيراد شرائط كاسيت من الخارج معبأة بتـسجيلات للانشاد والمديح النبوي. وتخصصت مؤسسة «منصفون» في هذا الجانب لتنشئ بذلك سوقـاً تنافسية ضخمة للمادحين والمنشـدين، وأشهـرهم « أولاد حاج الماحي»، وهم من أسـرة مشـهود لهـا في هذا الميدان، من قرية الكاسنجر في شمـال السودان. وراحت «منصفون» تعرض ما بقي في مسـتودعـاتها من الأسطوانات الصـغيـرة والكبيـرة التي أنتجـتها فـي بيروت والقاهرة واليونان لأروع الأصوات الغنائية السودانية بأسعار زهيدة.

ورأى منصور سـعد أن التحـول الى سوق التسـجيلات الغنائيـة الدينية سببـه الأسـاسي «عـدم وجود مـادة غنائيـة جـديدة، وربما كـان لذلك ارتبـاطه بالوضع الاقتـصادي العـام في البلاد» (3). وذكر أن الـرسوم الجمـركيـة المفروضـة على التسجيـلات الدينية أقل من تلك التي تُجبى على التسجيـلات الترفيهية والتثقـيفية. وقال: «كما أن المادحين لا يطلبون أجوراً عالية كالمطربين» (4).

وإزاء القيود التجارية في الداخل، والتباطؤ في تحرير الإقتصاد خلال السنوات الأولى من عهد «ثورة الإنقاذ الوطني»، أنشأ رجل الاعمال أحمد يوسف حمد شركة «حصاد» للإنتاج الفني في القاهرة. وخلال فترة وجيزة استطاعت الشركة ان توفر لنفسها أستديو حديثاً، لضمان استمرار عملها. ونجحت في التعاقد مع المطرب السوداني يوسف الموصلي مستشاراً فنياً ومسؤولاً عن التوزيع والمعالجة الموسيقية لاغنيات المطربين الذين تتعاقد معهم الشركة لانتاج ألبومات غنائية.

وأقبل السودانيون على منتجات الشركة اقبالاً منقطع النظير، بسبب الفراغ الذي كانت السوق تعاني منه. وتزامن ذلك مع اتجاه واضح لدى الحكومة السودانية لتقليل حصة الغناء في البث المرئي والمسموع لدواعٍ تتعلق بسياساتها التعبوية والجهادية. ومع أن مسؤولي «حصاد» حرصوا على تحمل نفقات استقدام الموسيقيين الى القاهرة، وكلفة إقامتهم، الى جانب أجورهم، إلا أن المكتبة الموسيقية التي أنتجتها الشركة قوبلت بمزيج من الفرح وخيبة الأمل. فقد رأى كثيرٌ من المستمعين، بل بعض المطربين أنفسهم، أن أسلوب الفنان يوسف الموصلي في توزيع الأعمال الغنائية، وهو فنان وموسيقار وأستاذ مؤهل تأهيلاً عالياً في الموسيقى، نأى بها عن طابعها السوداني، وخصوصيتها المكانية والزمنية. وبدأت تلوح، من جديد، إتهامات بتطوير الموسيقى السودانية بشكل يجعلها أقرب الى الموسيقى الكورية والصينية. وهي اتهامات رفضها الموصلي، الذي اعتبر أنه قام بالتوزيع الموسيقي «وفقاً لرؤية واعية بالتاريخ، وموغلة في معرفة خصائص الموسيقى السودانية، بحكم الدراسة الميدانية والبحوث التطبيقية، وبحكم الإنتماء الى السودان وتراثه الغنائي والموسيقي» (5).

وأقدم رجل أعمال سوداني يقيم في المملكة العربية السعودية على إنشاء شركة للإنتاج الفني في محاولة لمساعدة المطربين السودانيين على تجاوز المحنة التي ألفوا أنفسهم فيها، نتيجة السياسات التي أضحت تحكم عمل جهازي الاذاعة والتلفزيون

الحكوميين، علاوة على التضييق الذي واجهوه بسبب الأوامر المحلية القاضية بوقف الحفلات قبل ساعة من حلول منتصف الليل، وعدم إستخدام مكبرات الصوت. وسرعان ما اتفقت الشركة مع «حصاد» على توزيع منتجاتها في الخليج، مستفيدة من سوق قوامها أكثر من مليون سوداني، يعملون في الدول النفطية الغنية.

غير أن كل هذه المساعي ليست معززة بأي أرقام عن مدى رواج هذا الشريط أو ذاك. وبقيت الصحف السودانية التي تصدر في القاهرة تتحدث من دون أسانيد عن شريط أعلى توزيعاً وآخر نفد من الأسواق. لكن معظم تلك التقولات لم تخرج عن إطار محاولات التلميع والترويج والمجاملات.

ويعد الشريط المرئي والمسموع الذي أنتجه المغترب السوداني حافظ سعيد لحفلة غنائية أحياها المطرب محمد وردي في العاصمة الاثيوبية أديس ابابا في عام 1994 المُنتَج الغنائي السوداني الوحيد الذي دخل نظام الـCHART المعروف في أوروبا الغربية لتحديد الألبومات الأكثر مبيعاً وشعبية، حسب الطريقة المتبعة في ترتيب الألبومات المتنافسة. فقد قفز شريط محمد وردي في غضون شهر، من تشرين الأول (اكتوبر) الى تشرين الثاني (نوفمبر) 1996، من المرتبة السابعة الى الثالثة في خريطة مبيعات الموسيقى العالمية. وإستقدمت منتجة شريط وردي - وهي سيدة أعمال سويدية - المطرب السوداني عبد الكريم الكابلي الى لندن، مع فرقته الموسيقية، في عام 1995 ليقيم حفلة اطلقت خلالها شريطه الصوتي «لماذا؟» الذي تم تسجيله في لندن وباريس. وكان الاعلان عن الحفلة مناسبة جمعت عشاق فن الكابلي من سودانيين وعرب وأوروبيين. غير أن المنتجة لم تعلن شيئاً عن حجم مبيعات الشريط.

والمطربان محمد وردي والكابلي هما الوحيدان اللذان فطنا الى امكان استغلال شعبيتهما والقبول الكبير الذي تحظى به أعمالهما، في سوق ممتدة من السودان

القديم (غرب افريقيا) والقرن الافريقي، حتى عواصم البلدان العربية الخليجية. وقد أقـدما علـى افتتـاح محلـين تجاريين في الخـرطوم بحـري (الكابلي) والخـرطوم (وردي)، تخصصا في بيع التسجيلات الغنائية الخاصة بكل منهما. وبعد نجاح، بلغ ذروته إبان العـهد الديموقراطي الثـالث (1985ـ1989)، تراجعت مـبيـعات المحلين لأسباب عدة، منها هجرة وردي في عام 1989، وإنقطاعه عن الحفلات الغنائية التي كانت تجمعـه بجمهوره داخل الوطن. ومع ان الكابلي استمـر مكافحاً، إلا أن انعدام المادة الخام الأساسية للإنتاج (الشرائط) أرغمه على التوقف.

ومع أن شركتي «حصاد» السودانية و«فرسان» السعودية جهدتا من أجل إستقطاب المطربين السودانيين لتسـجيل أعمالهم الجديدة وإعادة تسجـيل أغنياتهم القديمة، إلا أن المبادرة الفردية بقيت سيدة الموقف في ما يصدر من تسجيلات مرئية ومسموعة.

وخاضت الهيئة القومية للإذاعة السودانية، منذ عام 1996، تجربة اقتحام سوق الإنتاج الفني، مستفيدة من مكتبتـها الصوتية التي تعتبر المرجع الأوحد لغناء البلاد. أصدرت الهـيئة ألبـومات غنائية لكل من المطربين عـبدالعزيز مـحمد داود وعثـمان الشفيع وابراهيم الكاشف وعثـمان حسين ومحمد وردي. غير أن العـملية الانتاجية تمت بما لا يخلو من العيـوب المعهودة في إنتـاج مؤسسـات القطاع العام. ولم تسع الإذاعة الى الإفادة من التسجيلات النادرة التي تضمها مكتبتها البرامجية. ولم يخل هذا الشـريط أو ذاك من عيـوب في التسـجيل أو النسخ. كـما أن تغليف الكاسـيت الداخلي إتسم بالعادية والتواضع. وكان وراء هذا الجهـد المدير العام السابق للهيئة المخرج صلاح الدين الفـاضل أرصد، الذي حاول من خلال هذه المجمـوعات الغنائية رفد أسر الفنانين الراحلين والمنفيين بما يعينها على ضنك المعـيشة ومصاعب الحياة. ولا شك في أن المنتجـات السمعـية للمكتب التجـاري للهيئـة القوميـة للاذاعة تقف شاهداً على إستـمرار شعبيـة مطربي العصر الذهبي للغناء في السـودان حتى بعد غيابهم بسنوات عدة.

ومن المؤسف حقاً عدم اقبال القطاعين العـام والخاص في السودان على ملاحقة التطورات التقـنية في صناعة الانتـاج الموسيقي والغـنائي، كإدخال انتـاج الأقراص المدمجة (كومباكت ديسك)، والأشرطة المرئية المنتجة بتقنية رقمية، وما يتصل بذلك من مبيعات اجهزة تشغيل القرص المدمج واجهزة الفيديو المزودة بامكانات عالية في اخراج الصوت النقي.

غيـر أن ذلك لم يمنع إندلاع التنافس على أشـده، بين كبار نجـوم الغناء والطرب في الساحة الفنية السـودانية، داخل البلاد وخارجها. مصـداق ذلك هو العدد الكبير من الألبومات الغنائيـة التي غمرت الأسواق، في السودان، وفي المغتـربات والمهاجر التي تكثـر فيـها الجـاليات السـودانية، خـصوصـاً بلدان الخليج العربيـة. ويرى المراقـبون لمسـيرة الفنون الـغنائية السـودانية ان ذلك الـتنافس أتاح لعشـاق الفن الأصيل الاستماع الى عدد من الألبومات الجيدة لأصحاب الأصوات الغنائية المتفردة في السودان، مثل الفنانين محـمد عثمان وردي ومحمـد الأمين وأبو عركي البخيت. غير أن كثـرة شركات الانتاج الفني فتـحت الباب أمام عدد كبيـر من الأصوات غير المعروفـة، التي لا تستند الى تجربة أي ملحن مـعروف في الساحة الغنائيـة، الأمر الذي يعد خسارة وليس مكسباً، خـصوصاً أن معظم تلك الأصوات الجديدة لا تملك إنتاجـاً غنائيـاً خاصاً بهـا، كمـا أنها لم تمر عـبر البـوابة الرسمـية للمـغنين: لجنة الأصوات والألحان التابعة للهيئة القومية للاذاعة.

وفي الوقت نفسه الذي تشددت فيه السلطة السـودانية في تطبيق حظر استيراد المنتجات السمـعية والمرئية، بدأت أيضاً تشريع قوانين لحمـاية حقوق الأداء والملكية الفنية والفكرية. وأسـفر ذلك عن ملاحقـة كل أصحاب محال بيع أشـرطة الكاسيت والفيديو الذين لا يملكون حقاً قانونياً لتسويق وبيع الألبومات التي يروجونها. ومع أن ذلك الاجراء أغـلق النافذة الوحـيدة التي كـانت تتسرب مـنها الأغنيـات الجديدة وتسجيلات الحـفلات الداخلية والخارجية، إلا أن تلك الاجـراءات قوبلت بارتياح من

جانب المطربين والموسيقيين وشعراء الغناء، الذين طالما اغتنى أصحاب تلك المحال من بيع انتاجهم، فيما كانوا يزيدون فقراً. وأضحى لزاماً على أصحاب محال بيع الكاسيت الحصول على تراخيص من مجلس المصنفات الفنية وهيئات الرقابة الأخرى، قبل عرض بضاعتهم في أرفف محالهم، بينما بدأت السلطات تشجع المؤلفين الموسيقيين والمطربين والشعراء على تسجيل حقوق الملكية الخاصة بهم، ضماناً لحقوقهم المادية والأدبية.

وتمسك كبار المطربين السودانيين ـ خصوصاً جيل رواد الغناء مثل عثمان حسين وابراهيم عوض عبدالمجيد ومحمد وردي وغيرهم ـ بأن كثرة محال بيع الكاسيت (التي يطلق عليها في بلدان الخليج العربي «ستريوهات») كانت العامل الرئيسي الذي حدا بهم الى الإحجام عن تقديم إنتاج جديد، خشية تسجيله وطبعه وتوزيعه من دون معرفتهم، ومن دون التأكد من ملاءمته المواصفات الفنية المطلوبة.

وشهدت تلك الفترة تشدداً بلغ حد انشاء قوة لـ«شرطة المصنفات الفنية»، كلفت بملاحقة ناشئة المطربين الذين يقومون، بمبالغ مالية معقولة، بإحياء حفلات الزفاف والأفراح الاجتماعية الأخرى، الى درجة احتجاز المطرب وهو على خشبة المسرح ما دام لا يملك تنازلاً أو تفويضاً من المطربين الأصليين الذين يملكون الأغنيات التي يؤديها!

أدى تقنين صناعة المنتجات الفنية الى تأسيس أكثر من 40 شركة فنية في مدن العاصمة الثلاث (الخرطوم والخرطوم بحري وأم درمان). ورافق ذلك إستيراد أحدث اجهزة التسجيل الفني. وقرر أصحاب تلك الشركات المضي في مغامرتهم، على الرغم من أنهم مضطرون، في الغالب، الى طباعة تسجيلاتهم خارج البلاد، بسبب عدم وجود مصانع لانتاج الشرائط الكاسيت. غير أن أهم ما تتسم به هذه المغامرة، أن التسجيلات تتم بأيدي فنيين سودانيين، وتتولى تنفيذ الأعمال الفنية

فرق فـنية سـودانية، الامـر الذي ضمن المحـافظة على شكل الموسيـقى السودانـية ومضـمونها. والأهم من ذلـك أن تلك الشركات تضـمن بذلك رعاية حـركة التطوير والتغيير والإبتكار في الحدود المقبولة للمستمع والناقد المحليين.

وبالنظر الى ضخامة حجم سوق المنتجات الموسيقية التي يعززها وجود أكثر من مليون مغترب سوداني فـي بلدان الخليج ومصر والغرب، ونظراً أيضاً الى الظروف السياسيـة إثر تغيير عام 1989، إضطر بعض كبار الشعـراء والمطربين الى إختيار المنفى، والنأي تماماً عن الساحة المحلية. إلا ان العـقلية الناضجة لدى بعض اصحاب شركات الانتاج الفني حدت بهم الى تعقّب اولـئك المطربين في منفاهم، لتوقيع عقود معهم لانتاج حزمة من الالبومات، التي أعـادت الى الساحة الفنية في السودان شيئاً من البريق الذي إفتقدته، منذ انتهـاء العصر الذهبي للغناء في البلاد. وتمكن الاشارة على وجه التحديد الـى العقد الذي وقعته «شركـة البدوي للانتاج الفني» مع المطرب الكبير محمد عثمان وردي لانتاج 60 أغنية من ابرز الاغنيات التي أداها منذ ولوجه عالم الغناء في 1957. وصدر في تلك السلسة ألبوم «المرسال»، الذي حوى ستاً من اشهـر أغنيات وردي. وخـلال الاسبـوع الإول من إطلاق الالبوم نفـدت الـ40 ألف نسخة التي طبعـتها الشركة في القاهرة. تلا ذلك ألبوم «امـير الحسن»، وهي أغنية صدح بها وردي مستهل ستـينات القرن العشرين، من نظم الشاعر الخطاط صاوي عبد الكافي.

وقال نقاد مـوسيقيـون إستضافتـهم «إذاعة ام درمان»، في لقاء خـاص لتقويم البوم «المرسال»، إن التجربة أثبتت ان المطرب نفسه يستطيع التطوير والتغيير، مبقياً على الهيكل الاساسي لعـمله الفني، غير متأثر بمحـيطه الاجنبي، وذلك على النقيض من تجربـة سابقة للـمطرب نفســه مع الفنان يوسف الموصلي في القاهـرة في عام 1992 (البوم بالســلامة ـ سجل في القاهرة وطـبع في لندن، وألبوم «قلت أرحل ـ القاهرة 1992).

وأقر وردي بأنه ليس راضياً عن ألبوم «بالسلامة»، لكنه قال ان حبه للجديد، والاجتراء على القديم، دفعاه الى قبول التعاون فنياً مع زميله الموصلي. واضاف انه قرر، تلافياً لتكرار تجربته مع الموصلي، ان يتولى بنفسه توزيع موسيقى أعماله الغنائية الـ60 التي تعاقد عليها مع شركة البدوي للإنتاج الفني، لضمان عدم إصطباغها بأي قالب غير ممعن في سودانيته.

وبما ان عملية إعادة تسجيل الأغنيات القديمة لا تخلو دوماً من إنتقادات توجه اليها من قبل من يرون ان ذلك يمثل تزييفاً للتاريخ، وانه يستحيل ان يعاد انتاجها بدعوى تغيّر طبيعة الصوت وطابع أداء الفرق الموسيقية، فان المطرب السوداني محمد وردي رأى إنه لا يمكنه البقاء جامداً في تلك المرحلة لارضاء اصحاب الذوق الذي تعوّد الاستماع الى الأغنيات من تسجيلات الإذاعة السودانية. وأضاف: «أنا جزء من حركة التاريخ، وعندما أقوم بإعادة تسجيل أغنياتي القديمة، فذلك لا يعني أنني أمرت بإعدام تسجيلاتها القديمة التي تملكها المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية وتبث من حين لآخر. فهي اذن موجودة. لكن التسجيل الجديد موجود أيضاً لمن شاء الإستماع اليه».

ورفض المطربان السودانيان العاقب محمد حسن والتاج مصطفى دعوات وجهت إليهما للسفر الى القاهرة لتسجيل ألبومات غنائية. وتمسكا بأنهما لن ينتجا شيئاً بعيداً عن البيئة التي ترعرعا فيها، ونمت فيها موهبتهما. ويبدو ذلك كأنما هو إشارة الى إستيائهما من الألبومات الغنائية السودانية التي انتجت في القاهرة.

ومن المفارقات ان العاقب والتاج مصطفى شاركا بفاعلية شديدة في نهاية الخمسينات في تجربة فريدة لدمج الموسيقار المصري وعازف القانون المعروف مصطفى كامل في الفرقة السودانية، إبان عمله مشرفاً موسيقياً على مدارس البعثة التعليمية المصرية في السودان. ولا تزال أغنياتهما التي سجلت خلال تلك الحقبة،

تتمـيز بصوت آلة القانون الموسـيقية، التي نجح مـصطفى كامل في ضبطهـا وفقاً لدوزنة الآلات الموسيـقية السودانية التي تـتعاطى السلم الخمـاسي، ذا الخصائص المختلفة عن المقامات الموسيقية المعروفة في الشرق. وهكذا فإن ما أفرزته السياسات الفنية التي انتهجتها الحكومة السودانية مطلع تسعينات القرن العشرين، وما تسبب فيـه الطابع الذي إتسم به إنتاج شـركة «حصاد» الـسودانية في القـاهرة، فتح باباً عريضاً للتنافس بين كبار المطربين وصغارهم في الساحة المحلية السودانية. وأسفر أيضاً عن العودة بقوة الـى الاصوات النسائية التي إحتجبت تمامـاً بعد وفاة المطربة عائشـة الفلاتية، في العـقد السابع من الـقرن العشـرين، وبعد تفرق شـمل البلابل (هادية وحياة وآمال محمد عبدالمجيد طلسم) مستهل الثمانينات. وهكذا توالى إطلاق عدد من الالبـومات للمـغنيات سـميـة حسن وحنان بلوبلو وسـميرة دنيـا وسلمي العسل وغيرهن. وإضطر بعضهن الى الارتقاء بفنهن من حدود «اغاني البنات» التي تخلو من المعاني والمضامين، ليلجن عالم الكلمة التي بُذل فيها جهدٌ واضحٌ في النظم والتلحين والأداء والعزف.



هوامش

(1) يس، معاوية: صناعـة الكاسيت السودانية تخسر نصف مليـون دولار سنوياً بسبب التزوير، «الحياة» (لندن)، ع 10419، 1991/8/16. ص 11.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق.

(5) مقابلة مع الموصلي في لندن العام 1992، بحضور المطرب محمد وردي.

●●●

قل اسم مدينتك أعطيك مطرباً!!

كان ذكر اسم المطرب في مستهل المرحلة التأسيسية للغناء من المحاذير الخطيرة، بل كان محرماً في اعراف صناع الغناء المنحدرين من اسر دينية، او ذات مركز اجتماعي كبير. ولذلك عمدت قلة من المغنين الى الاكتفاء بالاسم الاول لتضيفه الى المنطقة التي ينتمي اليها المطرب. وقد اشتهر بوجه خاص الثنائيان عوض وابراهيم (اولاد شمبات) وعطا كوكو ومحمود عبدالكريم (اولاد الموردة)، وأولاد برّي، وانضم اليهم «تيمان (توأم) عطبرة».

وفي حين افاد مطربون كبار من الطبيعة الخاصة لاسماء عائلاتهم التي اغنتهم عن إنتقاء اسم فني خاص مثل «وردي» و«الكابلي» و«ابو داود» و«الكاشف»، عمد آخرون منذ منتصف سبعينات القرن العشرين الى استعارة اسماء مدنهم وقراهم لتعزيز فرص نجاحهم في إستقطاب الشعبية والنجاح المنشودينْ. وتوسع ناشئة المطربين في ذلك الى درجة الابتذال، مما حدا بكثير من النقاد الصحافيين والاجتماعيين الى السخرية من هذا المسلك ومهاجمته. وتمكن الاشارة في هذا السياق الى سلسلة المقالات التي كتبها الدكتور محمد عبدالله الريح عن هذا الموضوع، وأعاد نشرها في كتابه الساخر «سلامات».

وأثناء زيارة قام بها المؤلف الى العاصمة الأريترية أسمرا، في مستهل عام 1997، دلف الى محل تجاري لبيع شرائط الكاسيت، فألفى لديه قائمة تحوي

الأسماء التـالية (التي لم يسعـده الحظ، او ربما لم يشقه، بالإستـماع الى غالبيـتها العظمى):

الرشيد (كسـلا)، حياة (بورتسودان)، حيدر (بورتـسودان)، كروان (الجزيرة)، سيف (الجامعة)، مها (الجامعة)، جلال (الصحافة)، حنان (النيل)، خالد (البراري)، عثمـان (ربك)، بلال (سنار)، صلاح (كوستي)، حسين (شندي)، خـالد (الامتداد)، عادل (بورتسودان)، سـامي (المغرب)، بهاء (حلفا)، أمير (حلفـا)، ياسر (الاملاك)، نادر (السوداني)، فيصل (الصحافة)، خالد (الصحافة)!

كما ان غياب جيل العصر الذهبي من المطربين والشعراء ـ موتاً وهجرة واعتزالا وشيـخوخة ـ اسـفر عن «تفـريخ» عدد كبـير من الذين نسـبوا انفسـهم الى الغناء والطرب، مع ان ظروفـاً طارئة مخـتلفـة ادت الى انتشـار صوت او صـوتين عبـر مسـاحات واسعة من فـترا البث الاذاعي والتلفـازي ومن خلال مؤشرات الحـفلات العامة، الا انه لم يخرج من بين ذلك العدد الكبير سوى اثنين او ثلاثة، كتب لهم بقاء في الساحة الفنية من دون تحقيق شعبية معتبرة.

وحين زار المؤلف أسمـرا وجد ضمن مـعروضات المحل المشـار اليه تسجـيلات للأصـوات التاليـة: صديق سـرحان، أشـرف جمـال، عـمار السنوسي، مـصطفى مضـوي، مصطفى السني، مـحمد مـجذوب، محـمد اسمـاعيل، الطيب مدثر، عـماد عويس، سليـمان محمـود، شرف الدين (؟؟)، عادل مـسلم، بهاء عبدالكريم، فـيصل عبداللطيف، حـمد البابلي، خالد محـجوب، طارق الرضـي، عثمان عـبدالوهاب، جلال مسـعود، حسن الرشـيد، عـبدالولي علي، معـاوية طمبـور، حسن الرشيـد، عوض المبارك، مـحمد مطر، بيان عـبدالوهاب، محمـد ابو شيخ، عز الدين عبـد الماجد، علي عمرابي، الصافي محمد احمد.

ومن المؤسف ان الغـالبيـة العظمى من الاسمـاء المذكورة اعـلاه تتغنى باعـمال غنائية مسجلـة أصلاً في مكتبة الاذاعة السودانية، وفي وجـدان معظم السودانيين،

بأصوات اصحابهاالاصليين، من رواد الغناء واساطين عصره الذهبي. ومع ان الاقبال على مثل هذه الشرائط الصوتية يدخل ضمن اساليب قياس شعبية المطربين، الا انها شعبية زائفة لانها تقوم على سرقة أعمال الآخرين والنهوض على أكتاف جيل كان همّه ان يعطي ولا يأخذ.

ومع وفرة الإنتاج الفني الذي غمر الأسواق السودانية مع تباشير القرن الحادي والعشرين، حاول عدد من المؤسسات الخاصة والعمومية تنظيم المسابقات الهادفة الى إختيار أغنية للموسم ومنح جوائز تشجيعية للمبدعين في فنون الغناء والموسيقى. غير أن لجان التحكيم أخذت تفتقر الى الحيدة والمعايير الصارمة التي كانت تعتمد في مثل هذه المناسبات في زمان مضى. وكانت النتيجة ـ على سبيل التمثيل ـ إختيار المطرب حسين علي جبريل الشهير بحسين شندي مطرباً لموسم 1999. وكانت أغنية الموسم من تلحين رجل الأعمال صلاح أحمد أدريس. ولم يكتب بسبب هذا الاختيار ذيوع يذكر للمغني ولا الملحن. فقد غضت لجنة التحكيم الطرف عن عيوب صوت حسين شندي. وجاملت الملحن الذي ربما كان رجل أعمال كبيراً، لكنه ملحن متواضع جداً، وهو رأي لا يقلل شيئاً من شهرة حسين شندي، ولا يقدح في أي من الخصال الشخصية لرجل الأعمال الكبير.

والخلاصة أن السياسات الإقتصادية «التحريرية» التي تم تطبيقها في مستهل العشرية الأخيرة من القرن العشرين، وأتاحت تأسيس شركات للإنتاج الفني، أسفرت عن إزالة الإحتقان الذي نجم عن وقف تقديم الأغنيات العاطفية على خريطة البث الإذاعي والتلفزيوني. غير أن ذلك أفرز ظواهر عدة أثارت القلق على تطور الفن السوداني الغنائي وتحسن مستوياته.

وأشار الموسيقار السوداني حسن بابكر، وهو ملحن معروف، الى أن إهتمام شركات الإنتاج الفني انصب على «تسجيل الأغاني المسموعة والمرغوبة ذات العائد

السريع عن طريق أصوات الفنانين الشباب من الجنسين، دون إعتبار للجوانب الفنية من حيث الكلمة واللحن... واختلط الحابل بالنابل، ولم تجد الأغنية الجادة من يستمع إليها في هذا الزمن» (1). وخلص الى «ان إيقاف التسجيلات بالإذاعة (وهي سياسة حكومية) أدى الى إنتشار الأغاني الغثة».

□□□

---

(1) بابكر، حسن، الملحن: كبسولة فنية (عمود)، للفن فقط، صفحات للفن والأدب والثقافة، «الصحافة» (جريدة)، ع 2991، الخرطوم، 2001/8/9م، ص 9.

مـن أضابيـر مكتبـة البـازار
مع أولاد شمبات

● من إعلانات مطبوعات مكتبة البازار (1940/1939):

«اطلبوا أيضـاً أسطوانات مطرب الذوات عوض شمـبات تعبـئة سنة 1939 والتي نالت رواجاً عظيماً وهي: (1) ولهان همى دمعي 35 قرش (2) ياغصون الروض الأمالك 35 قرش وللمطرب ابراهيم شمبات ياصاحي امعن نظرك في مراية الذكرى 35 قرش».

وتضمن الكتيب المذكور دعاية للأسطوانات التالية:

- «ولهان هما دمعي قصـيدة جديدة للشاعر الشهير سـيد عبد العزيز
وتلحين مطـرب الذوات عــوض
شمبــات ملئت بالكمنجة.
- ياغـصون الروض الأمـالك/النسـيم الجـاك من شمـالك قـصيـدة
اجتماعية جديدة للشــاعر الشــهير ســيد
عبـد العزيز وتلحين مطرب الذوات عوض شـمبات ملئـت بالكمنجة
توقيع جديد نقرزاتي بنغمة التم تم.
- تزدهي الاقمـار قصيـدة جديدة للشاعـر عبيـد عبد الـرحمن تلحين
المطرب عوض شمبات

- أنا سهران يا ليل قصيدة جديدة للشاعر عبد الرحمن الريح تلحين المطرب عوض شمبات

- ليتك يا ملاكي وفيت قصيدة جديدة للشاعر الشهير عبد الرحمن الريح وتلحين مطرب الذوات عوض شمبات

- الزمان زمانك ياالفريد في عصرك قصيدة جديدة للشاعر الشهير عبد الرحمن الريح وتلحين مطرب الذوات

عوض شمبات ملئت بالكمنجة».

«اطلبوا أحدث الاسطوانات السودانية الجديدة تعبئة سنة 1939 التي وصلتنا أخيراً.. موسيقى ساحرة - ألفاظ واضحة - نغمات شجية - فن جديد مع توقيع كمنجة الموسيقار السوداني الشهير السر عبد الله:

1- بدري فاق بدرك لعصفور السودان ابراهيم عبد الجليل 35 قرشاً

2- آلفني في البرهة القليلة لعصفور السودان ابراهيم عبد الجليل

3- ولهان هما دمعى لمطرب الذوات عوض شمبات 35 قرشاً

4- يا غصون الروض الأمالك لمطرب الذوات عوض شمبات 35 قرشاً

5- ياأسمراني اللون للبلبل الصغير ذو الصوت الحنون الطيب ابراهيم 35 قرشاً

6- ما عليّ الأمان تم تم للبلبل الصغير ذو الصوت الحنون الطيب ابراهيم 40 قرشاً

7- الليلة يا تومتي تم تم للمطربة الشهيرة فاطمة 40 قرشاً

8- يا دمعي الإتشتت تم تم للمطربة فاطمة خميس 40 قرشاً

9- وجه القمر سافر للمطرب سيد حجازي 30 قرشاً

10- يا صغير بطل هجري واتذكر للمطرب سيد حجازي 30 قرشاً

11ـ يا صغيـر بطل هجري واتذكر للمطرب المبدع الفـاضل أحمد 35 قرشاً

12ـ لي في المسالمة غزال للمطرب المبدع الفاضل احمد 30 قرشاً

13ـ أجسامنا ليه جسمين 30 قرشاً

14ـ يا صاحي أمعن نظرك لابراهيم شمبات 35 قرشاً

15ـ يا عروس الروض تلحين جديد لابراهيم عبد الجليل 35 قرشاً».

«ونظراً لكثرة الطلبات والاقبـال على الادوار الآتية قد استحضرنا كمـيات قليلة فبادروا بطلبها قبل نفادها:

- **كروان السودان كرومة (السعر 25 قرشاً):**

1ـ خلي العيش حرام

2ـ غنى القمري على الغصون

3ـ يادمعة الشوق كبي

4ـ ياجوهر صدر المحافل

5ـ ياشادي قول

- **النعيم محمد نور (السعر 25 قرشاً)**

1ـ مهجة مغرم

2ـ ملكة جيلها ما أحلاها

3ـ يا ام جمالاً كالبدر عاد

4ـ يابنية ياجدية ارم السراح

- **ابراهيم عبد الجليل (السعر 30 قرشاً)**

1ـ ضاع صبري

2ـ الشويدن روض الجنان

3ـ في الضواحي

4ـ ياظبي رامة

5ـ الطيور تغريده

6ـ ما هو عارف

7ـ ناج القمري

○ **سرور (السعر 25 قرشاً)**

1ـ سيدة وجمالها

2ـ يجلي النظر

3ـ شموس عفة».

جاء في أحد الكتيبات الدعائية التي اصدرتها مكتبة البازار السوداني:

«أطلبوا اسطوانات المطرب الفنان الأمين برهان الآتية التي نالت رواجاً عظيماً:

- مرضان باكي فاقد

- دمع المحاجر سامي

- يابلبل الأفنان

- يا حبيب رحماك

سعر الأسطوانة 25 قرش فقط يا بلاش.. والكمية قليلة»

ورد في كتيب للاغاني اصدرته مكتبة البازار العام 1939:

«اطلبوا اسطوانة «ياعروس الروض» تلحين جديد لابراهيم عبد الجليل سعرها 35 قرش بالمغني والكمنجة فقط.. شيئ بديع للغاية.. ولا يفوتكم طلب اسطوانات الموسيقة السودانية مارشات كل الاورط سعر الاسطوانة 30 قرش».

●●●

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΚΑΙ ΧΑΡΤΟΠΩΛΕΙΟΝ

THE SUDAN BAZAAR LIBRARY

KHARTOUM (Sudan) P. O. Box 23

ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ Ν. Δ. ΚΑΤΕΒΑΙΝΙΔΗΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ ΑΡΙΘΜΟΣ 582

ΤΗΛ. ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ "KATEVENIDES"

BRANCHES: ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ: Omdurman, Khartoum North, Wad Medani, Atbara, El Obeid and Singa

ΤΜΗΜΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΥ. Όλαι αί [illegible] Ελληνικής, Αγγλικής, Γαλλικής, Ιταλικής και Αραβικής γλώσσης.

ΤΜΗΜΑ ΧΑΡΤΟΠΩΛΕΙΟΥ. [illegible]

ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ. Μεγάλη [illegible] DECCA [illegible]

ΤΜΗΜΑ ΔΙΣΚΩΝ. Μεγάλη [illegible] Ελληνικοί, Τουρκικοί, Αγγλικοί, Γαλλικοί, Αραβικοί και Σουδανικοί. [illegible]

ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΩΝ. Μεγάλη [illegible]

Μεγάλη [illegible]

Εργαστήριον [illegible]

[illegible]

[illegible] Edison Bell. [illegible] 10 δίσκους.

[illegible] 10 δίσκους.

[illegible]

Telephone 582

Tel. Address: CATEVENIDES

NEWSPAPERS & BOOKS

All Arabic & European Newspapers, Reviews, Magazines, Books & Novels of all Languages & Stationery.

GRAMOPHONES & RECORDS

Best and strongest Gramophones made by greatest Manufacturers Especially DECCA Portable. Records of all kinds and languages and of greatets Artists. All gramophone accessories viz. Brushes carrying Cases, Albums, Sound, Boxes, Springs, Needles, oil and grease for oeling machines Apply for Edison Bell. Gord plated needles plays 10 and 50 Record each needle.

تلفون ٥٨٢

عنوان تلغرافي : كاتيفانيدس

قسم الجرائد والكتب وادوات الكتابة

جميع الجرائد والمجلات العربيه والافرنجية والكتب والروايات بكافة انواعها المختلفه وكل ادوات الكتابة

قسم الفونوغرافات والاسطوانات

أعظم وامتن الفونوغرافات من كافة الماركات وبالاخص ماركة دكا السفريه وجميع الأسطوانات من كل اللغات ولاشهر المغنين والمغنيات وخصوصاً اسطوانات مطرب السودان الوحيد الحاج عبد الله الماحي [illegible]

كذلك كافة ادوات الفونوغرافات من فرش وشنط والبوم وساعات وجنازير وريش وإبر وزيت وشحم لتزييت الفونوغرافات . اطلبوا ابر ماركة اديون بل المذهبة التي تعمل ١٠ اسطوانات و ٥٠ اسطوانة

ورشة مستعده لتصليح الفونوغرافات

SUDAN BAZAAR LIBRARY

Proprietor: N. D. KATEVENIDES

KHARTOUM (Sudan) P. O. Box 23

مكتبة البازار السوداني

صندوق بوسته ٢٣ بالخرطوم

لصاحبها نقولا ديمترى كاتيفانيدس

ثمن النسخة ٥ قروش وللجهات بالبوستة ٦ قروش

مجموعة أغاني

سودانية حديثة

بها صور أشهر المطربين السودانيين

وتحتوى على أحدث الاغانى السودانية التى ملئت بالاسطوانات وهى

يا أنة المجروح ـ شوف محاسن حسن الطبيعة ـ افكر فيه واتأمل

ياجميل ياباقى ـ ياغزال الروض ـ صباح النور ـ تسابى عيك البدرى

ياحليف الصون .

وجميع اغانى بلبل السودان ابرهيم عبد الجليل ـ وكل اغانى المطرب

الشهير عبد الله الماحى القديمه والجديده

وصورة المطرب الشهير الاستاذ محمد عبد الوهاب

ومجموعة أغانيه فى الوردة البيضاء

جمع والتزام

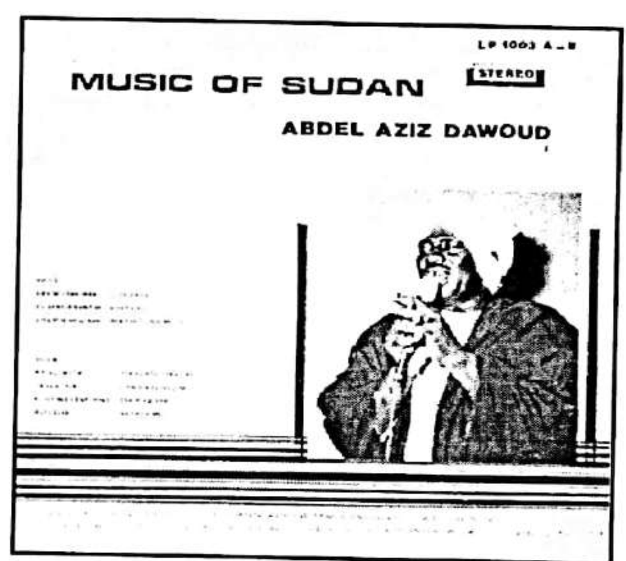
مكتبة البازار السودانى

بالخرطوم (سودان) ص . ب . نمرة ٢٣

لصاحبها نقولا ديمترى كاتيفانيدس ـ مديرها ابنه ديمترى نقولا



عبدالعزيز المبارك ـ لندن 1991



عبدالعزيز داود ـ واشنطن 1975



موسيقى النوبة ـ متحف برلين (آرتور)



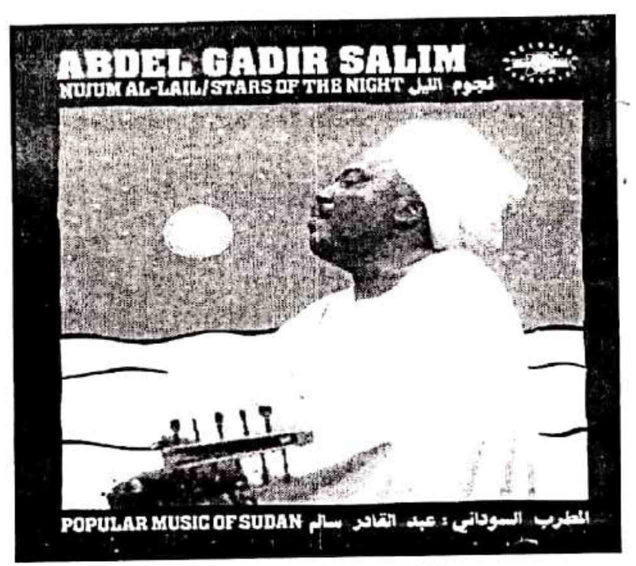
الذكر والمديح ـ متحف برلين (آرتور)



عبد العزيز المبارك ـ لندن 1987



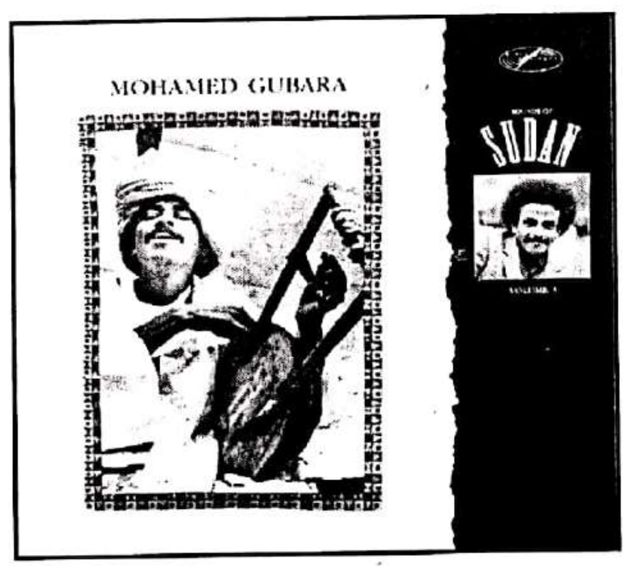
عبدالقادر سالم ـ لندن 1987



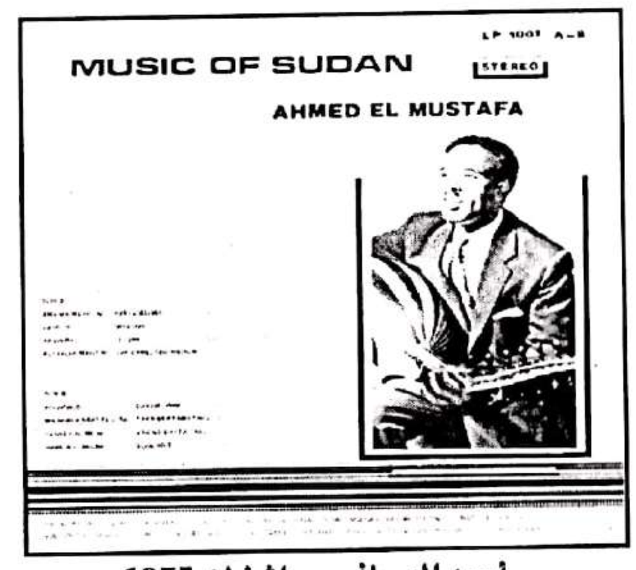
عبدالقادر سالم ـ لندن 1991



عبدالعزيز المبارك ـ لندن 1986



محمد جبارة ـ لندن 1989



أحمد المصطفى ـ واشنطن 1975



عبدالكريم الكابلي ـ واشنطن 1975



برعي محمد دفع الله ـ واشنطن 1975

ملحق شهر ابريل سنة ١٩٣٩

(لأول وأشهر وأكبر محلات وطنية)

المستودع الوحيد بالسودان للبيع بالجملة والقطاعي والذي تجد به جميع ماركات الفونوغرافات وارد اشهر فابريقات اوربا والاسطوانات من جميع الآلات ولاشهر المغنيين والمغنيات

بدائع الفن الحديث تعبئة سنة ١٩٣٩

موسيقى ساحرة . الفاظ واضحة . أغاني حديثة . نغمات شجية

فن جـــــديد



عصفور السودان
ابراهيم عبد الجليل



المطرب الشهير
ابراهيم شمبات

« اطلبوا »
اسطوانات
الفاضل احمد
المطرب الشهير




المطرب الشهير
عوض شمبات



المطربة الذائعة الصيت
فاطمه خميس



عنوان جميع طلباتكم برسم
مطبعة مكتبة البازار السوداني
ص ب . نمرة ٢٣ بالخرطوم
وضروري من ارسال عربون لا يقل عن ٢٠ صـ اذن بوسته من الطلبات

الفصل الرابع

رواد الغناء الحديث في السودان

«عادة تضييع القوم لمن يكون
مفرط النجابة من أبنائهم
قديمة. ولعل أصلها
عربي، وأن منشأ ذلك
من حب المساواة
الذي يخالطه
نوع من الحسد».

عبد الله الطيب(•)

□ □

(•) البروفسور عبد الله الطيب : **الحكومات الأمدرمانية الخرطومية الشللية باهتة باردة وتقتل من بها يستعين**، الأيام الأسبوعي، ع 6647، السنة 19، السبت 3 يونيو 1989

الشاعر إبراهيم العبادي

الأب الحقيقي للأغنية السودانية الحديثة



إذا قُـيِّض لتاريخ الفن الغنائي مـن يعكف على تدوينه، فهـو لا بدّ عاقـدٌ فصـلاً رئيسيـاً لترجمة الشـاعر الشيخ ابراهيم أحمد العـبادي. فقد إبتـدع الشكل المعاصر للقـصيـدة الغنائيـة، وكـانت تنحصـر في القـوالب الرباعـية الشـطرات المعروفـة «بالدوبيت». ووقف وراء عـميد الاغنيـة الحديثـة في السودان الفنان محـمد احـمد سرور منذ كـان يافعاً، وتعـهده بالرعاية والتـشذيب حتى نهض بمسـؤولية الغناء، وعُقدت له البيعة على إمارة الغناء. ليس ذلك فـحسب، فقد كان العبادي صاحب أول مسـرحـيـة دراميـة في البـلاد. ولو أن بيـدنا إطلاق الألقـاب للقـبناه بأبي الفنون السودانية، فهو بذلك جديرٌ وحقيقٌ.

ولد إبراهيم أحـمد بابكر العبـادي في مدينة أم درمـان في عام 1894 (1314 هـ) في منزل والده في حي العبابدة (أمام مستشفى أم درمان). ألحقه أبوه بخلوة (كتّاب) الشيخ الطاهر الشـبلي، ثم بالمدرسة الأوليـة (وكانت تسمـى الكُتّاب)، إثر توجيه تلقاه والده من سلاطين باشـا الإداري النمساوي الذي لعب دوراً مهـماً في تاريخ السودان، مطلع القـرن العشرين. بعـد ذلك دخل العبادي المدرسة الابتدائية

الشاعر إبراهيم العبادي

الأب الحقيقي للأغنية السودانية الحديثة



إذا قُـيِّض لتاريخ الفن الغنائي مـن يعكف على تدوينه، فهـو لا بدّ عاقـدٌ فصـلاً رئيسيـاً لترجمة الشـاعر الشيخ ابراهيم أحمد العـبادي. فقد إبتـدع الشكل المعاصر للقـصيـدة الغنائيـة، وكـانت تنحصـر في القـوالب الرباعـية الشـطرات المعروفـة «بالدوبيت». ووقف وراء عـميد الاغنيـة الحديثـة في السودان الفنان محـمد احـمد سرور منذ كـان يافعاً، وتعـهده بالرعاية والتـشذيب حتى نهض بمسـؤولية الغناء، وعُقدت له البيعة على إمارة الغناء. ليس ذلك فـحسب، فقد كان العبادي صاحب أول مسرحيـة دراميـة في البـلاد. ولو أن بيـدنا إطلاق الألقـاب للقـبناه بأبي الفنون السودانية، فهو بذلك جديرٌ وحقيقٌ.

ولد إبراهيم أحـمد بابكر العبـادي في مدينة أم درمـان في عام 1894 (1314 هـ) في منزل والده في حي العبابدة (أمام مستشفى أم درمان). ألحقه أبوه بخلوة (كتاب) الشيخ الطاهر الشـبلي، ثم بالمدرسة الأوليـة (وكانت تسمـى الكُتّاب)، إثر توجيه تلقاه والده من سلاطين باشـا الإداري النمساوي الذي لعب دوراً مهـماً في تاريخ السودان، مطلع القـرن العشرين. بعـد ذلك دخل العبادي المدرسة الابتـدائية

(مرحلة متوسطة)، لكن أباه أخرجه بعدما أكمل عامه الثاني، بدعوى أن تحصيله بات كافياً ليعاونه في عمله في «زريبة» (سوق) المواشي، وهو شأن كان شائعاً في السودان آنذاك. لكن الأب لم يرفض إستمرار ابنه في التحصيل الديني، فسمح له بالالتحاق بخلوة الشيخ محمد البدوي، حيث حفظ أجزاءً من القرآن، ودرس شيئاً من الفقه، وعلوم العربية.

عمل العبادي كاتباً للحسابات التجارية، في ما يعرف بـ «مسك الدفاتر»، أو «الدوبيا». وقد تعلم المهنة على يد صديق له من أبناء الشام، كان يقضي معه وقتاً طويلاً للاستمتاع بمؤانسته والإفادة منه. وقد عمل مع كبار تجار العاصمة مثل صيدناوي وعبد المنعم محمد حسبما ذكر المؤرخ الغنائي مبارك المغربي.

ولم يكن الشعر غريباً عليه، ولا بعيداً منه. فقد كانت عمته بارعة في نظم الشعر على وزن الدوبيت، وكان يسمى آنذاك «سيماره» ـ بياء ممالة ـ وكانت «السيماره»قَدَرَه ومَوْعِده مع الشعر الذي برع فيه وعُدّ من فحوله.

قال العبادي إن الشعر في زمانهم لم يكن يكتب، وإنما يُقال ويُروى. بدأ النظم وهو صبي (1). وذكر العبادي أنه بدأ النظم ولما يكن قد تجاوز الحادية عشرة من عمره. وعزا ذلك الى المحيط العائلي الشعري. وروى أن موهبته الشعرية تفجرت وتبدّت يوم ختانه (2). كانت العادة يومئذ ان يتوافد المهنئون على الصبي المختون، فيزجونه التهنئة شعراً. وإعتبر الصبي المختون نفسه ملزماً بالرد عليهم شعراً أيضاً. وبدأ سيل التهاني للصبي المختون بقصيدة على نسق الدوبيت جادت بها قريحة عمته، في مدح أخيها أحمد العبادي (والد الشاعر). ثم تقدم المرحوم حاج أبوعيسى السبيع وأنشأ مخاطباً الصبي المختون:

قلبك بولاد من حديد
وفَرْقك من الفرسان بعيد
شوفة الدغم عنديهُ عيد
العقبى لى عرسك جديد

فرد الصبي إبراهيم العبادي، مشيراً الى حفلة زواج في الحي لم يتمكن من حضورها بسبب ختانه، قائلاً:

أصبح لى صباح وأصبحت أنا مرضان
وما شفت الدهيم البلعب الهويان
ما جِيبْ لي خَبارُه البى الخَمُر رويان
ومتأسف كتير ما حِضِرْ عِرِس عثمان

والأرجح ان ذلك من نظم صبي قارب الرابعة عشرة من عمره أو نحو ذلك. غير أن الحق يقال إن النضج في ذلك الزمان النضر كان مبكراً. يقول العبادي: «الشعر قلته وأنا صغير... لا أذكر. المواضيع؟ أنا وأولاد عمي كنا «نتجادع» بالشعر. لكن نضجت سنة 1914. وكان الحادث الشهير حادث اللص «اللّبَخ» (3).

لم يكن الشيخ العبادي دقيقاً في تذكر تاريخ كثير من الاحداث المهمة في حياته الشعرية ووقائعها التي ارتبطت بها أقدار مسيرة الغناء السوداني. ففي شأن تحديد الوقت الذي بدأ يعالج فيه النظم، ذكر أنه أشعر عند بلوغه الحادية عشرة (4). وكان قد ذكر قبل ذلك ببضع سنوات أنه أشعر عند بلوغه عامه الرابع عشر (5). وتحدث في ندوة إذاعيّة عن الفن القديم، قدمت تكريماً للعبادي نفسه، عن أنه قال الشعر أول ما قاله سنة 1913 (6).

غير أن رواياته، على ما شابها اضطراب في التواريخ، أجمعت على أن الحادثة الأولى التي اصطدم فيها بشيطان القريض، هي إنفعاله بما كان يتردد في المجتمع عن فظاعة الأعمال التي يقوم بها لص يدعى «اللّبَخْ». كتب العبادي بضعة أبيات وأرسلها الى الشاعر يوسف حسب الله الملقب « سلطان العاشقين»:

يا يوسف قلبِنْ في الكُجَرْ ما اطّامَنْ
وبِشْكَنْ من لصوص الحِلّة ليلْ ما نامَنْ
سَاكتْ من زوالِنْ والعقودْ إنْ قَامَنْ
زَيْ سرْبَ الظِّبا اللي انضمّ وَقَّلْ شامِنْ

يؤكد العبادي أن تلك الأبيات هي أول إنتاج قام بإرساله الى «رجل كبير»، ويعني بذلك الشاعر يوسف حسب الله (سلطان العاشقين)، «فهو أكبر مني بعشر سنوات» (7). وأوضح أنه كان قد وُلِد لتَوِّه حين التقى والده بسلطان العاشقين ممتشقاً سيفه في واقعة المتمة (8).

بدأ العبادي ينظم شعراً رصيناً بعدما بلغ تلك السن، وإكتملت ملامح الرجولة فيه بقدر سمح لكبار شعراء البلاد بالموافقة على انضمامه الى مجالسهم. وكان الشعر آنذاك حوارات بين الشعراء على نسق الدوبيت نفسه. كان «مجلس كبار الشعراء» - إذا جازت التسمية - يضم أبوعثمان جقود، صاحب ديوان «السياحة النيلية في الأغاني السودانية» الصادر سنة 1927، و«سلطان العاشقين»، وأحمد محمد صالح المطبعجي (9)، والشاعر عوض السيد بابكر، والشاعر عمر محمد علي، وغيرهم. جرت عادتهم أن ينشئ أحدهم في موضوع بعينه، فيرد عليه الآخرون ملتزمين القافية نفسها. وكانوا يطلقون على الرد «تغطية»، فيقول بعضهم لبعض «غطِّ هذا الكلام». وكان جواً مشبعاً حقاً بالتحدي، ومن لم يعهد في نفسه موهبة حقيقية، وقدرة على التصوير والنظم، لا يمكن أن يختلفَ ثانيةً الى مجلس تلك الجماعة.

وطبقاً للعبادي فإن ذلك المجلس الذي سماه «شعراء الدوبيت» (10) «كان عددهم كبيراً وما كانوا يسمحون بانضمام عضو إليهم إلا بعد اختبار. وكان قائد الشعراء هو يوسف حسب الله، ويجلس يمينه محمد علي عثمان بدري وعمر محمد علي وأحمد محمد صالح المطبعجي، وجقود أبو عثمان. وكانوا يقولون الدوبيت. ولما انتهى الدوبيت وحصل الانقلاب لصالح الرقيص (يقصد الشعر الغنائي) لم تنسجم المسألة (الجديدة) مع ذوقهم فاستمروا بطريقتهم القديمة. لكن نحن - أنا و(محمد) ودّ الرّضي وخليل فرح وأحمد حسن العمرابي - سلكنا الطريق الجديد» (11).

وسط تلك الكوكبة من «شعراء الدوبيت» صقل العبادي موهبته، ووسّع مداركه، واختبر قدراته. غير أن ذلك المجلس الشعري لم يدم طويلاً بعد عشرينات القرن العشرين. فقد بدأ عهد الحقيبة. ومن حسن الحظ أن الدلائل تشير الى ريادة العبادي في هذا الفن الحديث. وترد في هذا السياق قصة علاقته بالفنان محمد أحمد سرور. وحين انتقل العبادي الى مرحلة «الحقيبة»، استطاع أن يجمع حوله كل أفذاذها. وكان يولي تقديراً خاصاً للشاعرين محمد ود الرضي وخليل فرح. واتصل بالشاعر صالح عبد السيد أبو صلاح في منزله في الخرطوم بحري قبل أن يخرج من أسر شعر الدوبيت ليلحق بركب «الحقيبة» التي كانت قد قضت تماماً على فن «الطمبور» الحلقي الذي كان سائداً.

تحدث العبادي عن صديقه ودّ الرّضي، فقال: «كنت أحبه وأعيش أشعاره. وكثيراً حاولت تشطير قصائده. وهو يعترف بتأثيري عليه، كما أعترف (أنا) بتأثيره عليّ. وهو يكبرني بعشر سنوات. وظللنا نجتمع حتى سنة 1924. لكني دخلت قبله (في دائرة) شعراء الدوبيت، لأنهم قَبِلوني شاعراً منذ سنة 1914. وود الرضي كان شعره بدوياً حين جاء الى العاصمة قادماً من (موطنه) العيلفون، وإن كانت معانيه سامية. لكنه أصبح حضرياً مثلنا» (12).

وأشار العبادي الى أنه زار الشاعر صالح عبد السيد في منزله في الخرطوم بحري، برفقة صديقه أحمد محمد صالح المطبعجي وبمبادرة منه، في عام 1916. وذكر أن أبو صلاح ألقى عليهما في ذلك اليوم قصيدة دوبيت أنشأها حديثاً، «يصور فيها إمرأة شعرها طويل جداً. وكانت الساعات تعلق آنذاك على الرقاب، وتستخدم في تعليقها أداة تسمى «كَتِينَة»، وهي خيط «قيطان» أسود. ومما جاء في قصيدة أبو صلاح يومذاك ما معناه «انت شعرك طويل أديني منه كتينة». حتى أذكر أني قلت ليه يا صالح يومك العشقتها طوالي عايز تمَعِّطَها؟» (13).

وذكر أن أبا صلاح أخذ ينظم قصائد ويهديها الى «الطنابرة» ليؤدوها بحناجرهم خلال الفترة منذ نحو عام 1917 الى عام 1919. ولم يقتد بنهج أبي صلاح في «الطمبور» من شعراء «الدوبيت» سوى العبادي وحده، فقد ألف في تلك الفترة عدداً من أغنيات الطمبور، أشهرها:

نورها الضاوي خافي فدَاها

تايهة المايحة روحي فداها

ومنها أيضاً أغنية كان يخاطب بها الشيخ علي عبد الرحمن السياسي المعروف الذي دخل الوزارة في عهود تالية:

يا مفتينا كيف أفتينا

قول للتينة جننتينا

غير أن أبا صلاح لم ينضم الى السلك الشعري الغنائي الجديد الذي أسسه العبادي إلا بحلول عام 1924، مبتدئاً بنظم قصيدة مطلعها «ليلة القدرِ نصْحِبها/ألف سهلاً ومرحبا»، وهي تجاري قصيدة للعبادي يقول فيها: نظرة ياظبية السلام/ تبقى من هجركم سلام/ دُمْتِ ياروضة الزهور/ تجري في خدودك النهور/ تبقي زي سالف الدهور/ خاليةً من ربْقَة المهور/ الغرام عامل إحتلال/والهَجُرْ هذا مش حلال/ رَشْفَة من نيلك الزلال/ يعيش حاجبك الهِلال».

وبحلول العام 1925ـ1926 انضم الى المجموعة الجديدة الشعراء سيد عبد العزيز وعبيد عبد الرحمن ومصطفى أفندي بطران وأحمد عبد الرحيم العمري. وانطلقت أغنية «الحقيبة» لتسجل أطول فتراتها غزارة في الإنتاج، وتنوعاً في الألحان، وتفنناً في الأداء.

يقول العبادي إن «القصيدة الغنائية الحديثة» ـ ويبدو أن الحداثة تعني هنا القصيدة المنظومة على غير نسق الدوبيت ـ ولدت في الخرطوم، في عام 1913.

لكنه يقـر بأن اللحـن السوداني الحديث (بـخلاف إنشـاد الدوبيـت) لم يصنع في الخرطوم. ويعلل الـعبادي ذلك بقـوله: «نحن (في الخرطوم) أفـقر الناس لحناً. لأن اللحن دوماً يؤخذ من ضروب السـير، وصوت العصافير، وخرير الميـاه، والتفاعيل النفسية الاخرى. ولم يكن في طبيعتنا (في الخرطوم) ما يؤثر علينا» (14).

والواقع ان العبـادي أصاب، لأن اللحن الغنائي الذي نافس الإنشـاد، واتكأ عليه سرور في إبتكار ما يعـرف بـ «أغنية الحقيبة»، أتى اصلاً مـن شمال السودان. من المناطق التي تعرف بـ «السافل». ويشار تحديداً الى أنه جاء الى العاصمة من مدينة كبوشية، في حلق المغني محمد ود الفكي.

كان العبـادي ورفقاؤه يتبـعون صوت ودّ الفكي كلما أتاهم به نـسيم أو صدى. كـانوا يهاجـرون، راجلين، من أم درمـان الى ضاحـيـتي بُرِّي (شرق الخـرطوم)، وحلْفاية الملوك (شـمال الخرطوم بحـري). هام إبراهيم العبـادي، أيما هيام، بالنغم الذي أتى به محمد ود الفـكي، وأضحى كلما يسمع منه قصيدة جـديدة جاراها نظماً ولحناً. غير أنه كان واعياً وحريصاً على أن تأتي مفردات قصائده مفعمة بمفهومات جديدة تتحـدى البساطة الريفيـة التي تفيض بها قصائد شـعراء ود الفكي من أبناء شندي وكـبوشيـة، ومناطق الجعليين الأخـرى. يقول العـبادي: «كنا نغني بطـريقة الدوبيت، وكان مطربنا هو ود الفكي» (15).

لاحت الفـرصة الذهبيـة النادرة التي أرسى العـبادي من خـلالها دعامـة الغناء الحديث بمحض المصادفة وحدها. كان جالساً في مكان ما في أم درمان، ومر بقربه صبي يترنم بصوت حسن، بشئ من نغمات محمد ودّ الفكي. ذهل العبادي، ونهض في الحال، نادى الصبي وسأله عن اسمه، فأجابه: محمد أحمد سرور.

وشرع في إعطاء سرور كل أغـنية ينظمها على نسق أغنيـات ودّ الفكي، ويسهر على تحفـيظه اللحن والكلمـات. وأشار ذات مرة الى أن أغـنياته الأولى التي نظمـها

على نسق أغنيات محمد ود الفكي كـانت من نصيب سرور والأمين برهان معاً. «أما كرومــة فقد كـان ولداً صغيـراً. هذا تحديداً حصــل في أوائل سنة 1918 أو أواخر سنة 1917. كنا نعـمل غنـاءً خفـيـفـاً وثقـيـلاً. الموضــوع في الغــالب هو وصف الحفلة»(16).

وفي سرد أكثر تفـصيلاً للقائه الأول مع سرور، يقول العـبادي: «أذكر في سنة 1918 أو 1919 كنت مـاراً فوجـدت ولد يسوق البـهـائم. صوته جـميل. ناديتـه. وتعرفت به. ومــرت مسافة (زمنيــة) وجاء سرور من (واد) مدني وصادفـته، وكنا متأثرين بغناء ودّ الـفكي اللي جايّ من كبوشيــة، ومن أهم ملامح هذا الغناء اللحن الراقص. فأنا قررت أجيب غناء السافل كله وأجاريه قصــيدة قصيدة، عشان أفسح مجـالاً لسرور. وفعــلاً حصل ذلك حـتى ودّ الفكي أصبح يشـيل مع سرور، وترك المساحة في النهاية لسرور» (17).

كـان العـبــادي مأخــوذاً للغـاية بصــوت ســرور، ويصــفــه بأنه «عــالٍ واضحُ النّبرة»(18). ونستطيع القول إنه كان معجباً بسرور في جوانب عدة من شخصيته. ونعرف، من تـقصينا أثر ســرور، أنه كان شــديد الطموح، كـثير الإعـتداد بنفـسه وصوته ووقوفه أمام عشاق سماع الغناء. وربما كان العبادي يسرّ حين يُلقي سرور إحدى قصائده نيابة عنه، في مجالس قد يحضــرانها معاً، داخل العاصمة وخارجها. قال يصف صديقه سرور: «يتميز (سرور) بأنه يـعيش القصيدة لما تعجبه، حتى لو سمعته يلقي قصيدة تعتقد أنه شاعرها» (19)!

هكذا إذن كانت الصلة حـميمة بين الشــاعر الذي ابتدع الشكل الشـعري الغنائي الجديد والفنان الذي نشر بصوته العـذب ذلك الفنّ الغنائي الجديد. ولعل ذلك يقود الى سؤال مهم: من هو الأب الحقيقي لأغنية «الحـقيبة»؟ من هو ملحنها؟ وهل مثلت خروجاً عن القواعد النغمية والغنائية السائدة لتصبح ثورة تجديدية انتقلت بالمسيرة

التـاريخيـة للغناء السوداني من حـال الى حـال؟ والإجابة عن هذه الأسـئلة تتطلب إشارة الى أن عـمليات الإنتـقال التي تشهـدها مسـيرة التاريخ الإنسـاني ليس في الضرورة أن تكون تغييراً مفاجئاً، يبدل الحال الـثقافية السائدة حالاً جديدة مختلفة جذرياً عما سبقها. والواقع أن سـيرة سرور تنبئ عن أنه لجأ الى المديح في معالجة ألحان بعـض أغنياته. والثـابت أنه مَدَح النبيَّ (ص) مـراراً في حضـرة الامام عـبد الرحمن المهـدي. وكان الاخير يـفرد مكانة خاصة للشـاعر العبـادي الذي أنشأ في مدحه كـثيراً من القـصيد. ولهذا يمكن القـول إن التبادل الذي بدا سافـراً بشدة في تسعـينات القرن العـشرين بين المديح الـنبوي والغناء الشـعبي في السـودان، كان موجوداً بشكل أو آخر، وواكب النقلة الأولى من «الطمبور الحلقي» الى «الحقيبة».

أما المصدر الثاني الذي نهلت منه أغنية «الحقيبة» في مهدها، فهي الأنغام نفسها التي غزا بها ودّ الفكي العاصمة في مـستهل القرن العشرين (نحو 1905ـ1908). فقد أشار العبادي في غالبيـة المقابلات التي أجريت معه، وأضحت تمثل مصدراً من الدرجة الأولى في تأريخ تلك الحقبة من التارْيخ الغنائي السوداني، الى أنه عمد الى حفظ أغنيات ودّ الفكي بكلماتها ونغماتهـا، وكان يقوم بعد ذلك بتفريغ كل منها في قالب جديد من الكلمات التي كان يراها أقـرب الى روح المدينة التي ولد وعاش فيها منها الى نفس البداوة الذي كان يشتمه في أغنيات ودّ الفكي.

ويضـيف العـبـادي في اعـتـراف مـذهل: «الألحـان مـا بتـاعـتنا، ولا بتـاعتْ سرور»[20]. وربما هيأت تلك الإتكاءة المريحـة على التراث الغنائي القديم الفـرصة لسرور للإقدام على الانجازات التـاريخية الكبيرة الاخرى التي قـام بها، فأقام أول حفلة لجمهـور خاص على مسرح عمومي سـوداني، وكان أول سوداني يصدح من على أثير الإذاعـة السودانية لدى افتـتاحها. ولحن سـرور عدداً كبيـراً من الأغنيات التي قامت بـدور كبيـر في النقلة من أغنية «الحـقيبـة» الى «الأغنية الحـديثة» التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالآلات الموسيقية.

من بعد ذلك تأتي المساهمة الذاتية لكل منهما. فقد كان لسرور فضل الريادة والسبق الى تقديم الشكل الغنائي الجديد، وكان للعبادي فضل نظم القصائد التي واكبت ذلك التحول التاريخ الكبير. وأمكن ذلك التغيير أن يرسخ ويبسط نفوذه على كامل الرقعة الجغرافية التي تمثل الامتداد المكاني للثقافة الغنائية السودانية، وذلك من خلال استمرار مساهمات سرور التي خلدها التسجيل الدائم للصوت واللحن. ومن خلال مساهمة العبادي في الساحة الشعرية، و في ترسيخ «قومية» الموسيقى السودانية عبر رئاسته لجنة النصوص الشعرية الغنائية في الإذاعة السودانية سنوات عدة. ولهذا لا بد من الاحتفاظ لسرور والعبادي بحقهما في السبق الى تحديد مقومات الهوية السودانية، ما أتاح منهلاً مهماً للحركات السياسية والفكرية القومية التي شكلت مجتمعة قيادة لدفة الحركة الوطنية، عبرت بالبلاد من ربقة الاستعمار الفريد في نوعه، إذ كان ثنائياً انكليزياً ومصرياً، الى بر الاستقلال والحرية والديمقراطية.

ولا يمكن بالطبع استبعاد تأثير عوامل كثيرة أخرى في توليد الملامح الأساسية للهوية السودانية، غير أن جهد العبادي في هذا المضمار يدخل في ما تسميه الدكتورة سميحة الخولي «الثمار الثقافية ليقظة الوعي القومي» (21). فقد كان أدب العبادي، في الساحتين الشعرية والمسرحية، قائماً على قومية الأمة التي تتعايش شعوبها على الرقعة الجغرافية التي تحمل اسم «السودان». ويضاف الى كسب العبادي على صعيد الشعر الغنائي والسياسي، سعيه الى استلهام التراث والتنوير من خلال المسرح، في تجربة ريادية نعرض لها لاحقاً بشيء من التفصيل.

ترد، في السياق السردي الشعبي المتواتر، روايات عدة عن أن صوت سرور كان كثيراً ما يطغى على أصوات جوقة «الطنابرة» الذين كانوا يرافقونه في الأداء الغنائي. ويعتقد أن ذلك هو السبب الرئيسي الذي حدا بهم إلى الاضراب عن الغناء معه في الليلة التي خصصت لاحياء حفلة زواج التاجر الأمدرماني بشير الشيخ في

عام 1919 ـ 1920. وربما كان أول إضراب في تاريخ الغناء السوداني! هب العبادي وارتجل الأبيات الشهيرة التي سددت الطعنة النجلاء لأغنية «الطمبور»:

جزاهم اللهُ خير
كلّ الحساب حسبولنا
جابولْنا الكراسي
وفي الوَسَاع نصبولْنا
من جهة التكرم
كادوا أن يحبولْنا
ما خلّولْنَا شي
إلا الطنابرة أبولْنا

وأطربت كلمات العبادي ـ موقّعة بحنجرة سرور الجهورية الحضور، وهبت إحدى الحسان لترقص، وكأنما كانت رقصتها شهادة بصحة المولود الجديد. ويشير مبارك المغربي الى أن سرور، حين فوجيء برفض «الطنابرة» التعاون معه، عمد الى تدراك الموقف بأدائه منفرداً رمية نظمها الشاعر العبادي، مطلعها: «التايه دلال ما خابر/ كم قلباً معذّب وصابر... فقامت حسناء طيبة المنبت ورقصت على أدائه الجديد. وهنا وقف العبادي مرتجلاً مخاطباً العريس، مشيراً الى إضراب الطنابرة (...) وكانت تلك هي الخاتمة (بالنسبة الى الطمبور)، واستمر من بعدها الغناء من غير طمبور. وكانت تلك بداية عهد جديد في تأريخ الأغنية السودانية، ارتكز تماماً على ما حدا به دعاة التجديد أبو صلاح والعبادي وودّ الرّضي، وشدا به الصادحان المجددان سرور وعمر البنّا» (22).

ويقود ذلك الى الإشارة الى براعة العبادي في تلك المرحلة الإنتقالية في تاريخ الأغنية السودانية الحديثة في نظم «الرميات» التي كان يتم إلقاؤها منغمة، وتستخدم للتمهيد للدخول في أداء الأغنيات المصحوبة بالإيقاع. وتعتبر «الرمية»

التي أشار اليها المغربي إحدى أشهر «رمـيات» العبادي، ومنها: «تترنّع تقول البانة/ نديان خدّها الطربانة/ زي الزهرة في ابانة/ جات تتمايل العرجونة/ قول لأهلنا ما تَرْجُونا/ مـا بْضُوقْ السّراح مسـجونا/ آه من طلعتهـا البدرِيّة/ وأعضاها اللطـيفة طرية/ فاها من الفظاظة بريّة/ يتلالا كأنّو ثُريّا».

وبالطبع فإن ما أشهر ما بقي من «رميـات» العبادي الأبيات التي حفظتها ذاكرة أجيال باعتبارها عنواناً للـتهيّؤ للطرب الراقي، وهي التي أداها معظم المطربين الذين استندت بداياتهم الى الشكل الغنائي المعروف بـ «حقيبة الفن»، ولعل آخر من صدح بها إبان سنوات الثمـانين، في القرن العشرين، الفنانة المُقِلّة «التومـة» التي استهرت بـ «نورة»، وهي:

الجرْحُو نوسَرْ بيْ
غَوّرْ في الضمير في قلبي خَلَفْ الكَيْ
ياناس الله ليْ
كان ما الشيْ قِسَم وانا عقلي مُدّايِرْ
ليش عاشق المدلل بيهو شِنْ داير
يِمشي الكِيْ قَبَلْ ويِنَسِّفْ الداير
والدّيسْ الغزير لي قامتُه يَضايَرْ
والمَحْنيْ المَتَلْ قمر العِشا الداير
يَتِبْ في عَجَنْ ويقول لِّي شِنْ دايِرْ
حمّاك بالعزول طاشْ الفِكِرْ حاير

لم يقتـصر العبادي على طرق باب مـحدد من أبواب الشعـر. بل نظم في معظم أغراضه. وبرع في التشطير والتـخميس والتضمين، مما يدل على أنه اطلع من دون شك على كثير من الآثار الادبيـة العربية القديمة؛ بل حين لم يجد حماسـاً كافياً لدى الآخرين للتـشطير، عكف على تشطيـر قصائده المعروفـة، لكنه، بكل أسف، لم يأذن بنشر ذلك حتى وفاته. فكان بذلك ينافس شاعريته ونبوغ قريحته.

وكان أول من طرق باب التشطير في الشعر الغنائي، بقصيدته التي شطر فيها أغنية الشاعر محمد ود الرضي «متى مزاري». وشطّر للشاعر نفسه قصيدته «البريق العاتم سماه»، وهي أغنية ذائعة من بواكير الغناء السوداني الحديث. غير أن العبادي ضن بقصيدته هذه على المطربين. وشطر العبادي قصيدته «من فروع الحِنّة وجنّة التفاح» (23).

وأذكى ذلك النشاط والتفاعل من جانب العبادي روحاً إيجابية أشاعت تنافساً شريفاً وحميداً بين شعراء تلك الحقبة التأسيسية. وعلى ذلك كان شاعرنا في طليعة من رسخوا الإتجاه الى «مجاراة» القصائد الغنائية الحسان. وقد بدأ ذلك تعبيراً عن إعجابه الشديد بقصيدة الشاعر خليل أفندي فرح «في الضواحي وطرف المداين».

يقول العبادي: «كنت في بلدة اسمها نور الدايم، تقع بين الشوّال والكوّة، حين بلغني أن التصوير الذي رميت اليه في قصيدتي التي نظمتها مجارياً أغنية خليل عُد صادقاً للغاية». وهي إشارة الى قصيدة العبادي «من محاسن حسنه الطبيعة» التي تغنى بها سرور، وحققت ذيوعاً لم ينقطع. وكان العبادي يرى - في منتهى التواضع - أنه على الرغم من تقريظ الآخرين لقصيدته المشار إليها، ووصفها بأنها صورة فوتوغرافية تنم عن الروعة الحقيقية لحسن الطبيعة، إلا أن القصيدة التي نظمها الشاعر عبيد عبد الرحمن في هذا الباب نفسه «أمتن منّا جميعاً» (24). والمعروف أن عبيد عبد الرحمن نظم أغنيته «من محاسن حسنه المحاسن»، مجارياً قصيدة خليل فرح المشار إليها.

وككل الشعراء الفحول، تعددت الجوانب التي نظم فيها العبادي أشعاره. فقد تطرق الى الرثاء والغزل والهجاء والمداعبات الاخوانية. وكان له أيضاً شعر سياسي ذو صوت قوي، خصوصاً لجهة استقلاليته ودعواته الى إبعاد النفوذ المصري عن الشأن السوداني. وقد حدّث عن الطريقة التي كان يؤلف بها قصائده،

فقـال إن كل إنسان يـرى مشهـداً حزيناً أو بـاعثاً للـسرور فتـجيش داخلـه صور للمـشـهـد الذي هو إزاءه، «وأنا عـادة أترك المسألـة تختـمـر حـتى يكتـمل الوحي الشعري»(25). ويمكن أن يصل الأمـر الى حد استلهـام القريض أثناء النوم. «فـقد رأيت في النوم أحد اخـواني ينبهني بلمســة على كتفي. ويقول لي: يمْـلاك القريض وتْغالي في إمْلاكْ/ وتَبْني بيـوت دُرَرْ ليها التِّبرْ أسـلاكْ/ لو جالوص بنيتْ تُحْسَبْ من المُلاك/ وُحَتْ لو بيت شَعَرْ كان في الهجير ظلاك» (26).

كانـت الجلسات الاخـوانية الخاصــة بهؤلاء الـشعراء وأصـدقائهم هي المـسرح الأساسي لتـأليف القصــائد التي ذاعت وبقيت أثراً خـالداً لذلك الرعيل مـن المبدعين السودانيين. وكان حضـور حفلات الزواج المناسـبة المثالية للتأليف الشعري الغنائي. ففي «بيت اللعبة» يتاح للـشعراء أن يتمتعوا بمشاهدة الفتـيات يرقصن ويتمايلن مع نغمات المطربين. يقول العـبادي: «في سنة 1918 أو 1919 أتينا الى الخرطوم ـ أنا وود الرضي وخليل فـرح ـ لحضـور حفلة زواج شـخص اسمه شـيخ ودْ ريّا، في مكان قرب السوق العـربي. فخصص لنا صاحب الفرح مجلسـاً يجعلنا نشرف على الحفلة من بعيد، حتى يتسنى لنا وصفها. وقد أنشأت في وصف ذلك الحفل:

أذكُرْ ليالي العاصمة، المِنْ سُوء إلهَكْ عاصِمَهْا
هي جنّة شرطاً عاصمها يِمْسِك بنان في معاصمْها
كانت ليالي مواسمها أنوار تلالي الى السما
في قلبي دايماً راسمْها لكن حروفا مجسمة
أيام سُرُور بِسْراع تَمُر والزول يِقَنِّبْ في جَمُر
لو تاني عادت وليْ أمُرْ ،اليوم أبِدّلو بي عُمُر
لله يوم المهرجان الجَوّة صافي من الدُّجَان
مما رأيت تلك الوِجَان أنا عقلي فرّ رِكِبْلو جان
ياصاحب أذكُرْ جلسَتِن وألطاف مناظر خِلْسَتِن

مولايْ حواكْ من حَبْسَتِن أجي يِبْسُطَنِّي وأبْسُطِن
لو شُفْتَهِن تحت القصُرْ حاملات نياشين النُّصُر
خِلْتَ البدور طلعتْ عَصُرْ أو دُرْ تناثرْ خُمْ وصُرْ
صيَّحْ «سرور» وتلا(ه) «الامين» ضلّت قلوب العالمين
عاقلْنا يلزمني اليمين ما عِرِفْ شِمــالو من اليمـــين
بادرْ ظُبَيْ شغل القلوب بي لُطــفــو للأنظــار جَلُوب
كم بي لحاظو هزم تُلُوبْ وقتل أسود وعاد بالسُّلُوب
اللهُ قد تَعِسَ الكَفَرْ فضح الشمس لَمْنْ سـفَر
ستة الشلوخ واقفات غَفَر لِفَاها غالية النَّفَر
النَّفَرابي من بينِنْ طَفَرْ قال لينا في عينكم ضَفَر
شارْ لي وضيبَا اللي إنْضَفَرْ، ليلْ قلنا قال لكن كَفَر
شَبَهْ أريلاً حاول فزار عينيكْ وجيدكْ جَام قزاز
بي عودة يا بنت العُزَازْ تلك ليالينا اللُّذاذ (27)

ويرفض العـبادي أن توصف قـصائده بالصنعـة. ويقول إن الشـعر كـان يقال كبـاعث نفسـي «لا يُراد منه أجـرٌ، بل كنّا نخسر من جـيوبنا من أجل الشــعر»،وهي إشارة الى الأكلاف التي كان يتكلفها العـبادي ورفاقه من أجل الوصول الى «بيوت اللعبات»، خصوصــاً في المناطق التي تحتاج الى سفر وانتقال عـبر النهر وما شابه. وهو يعتبر أن شعراء «الحقيبة» كانوا يتوفرون على ثقافة عربية لا تخفى، لذلك جاء نظمهم الغنائي «في لغة مبـسطة لكنها فصيحة، ولم ينصرفـوا الى فصحى مجردة من العامية» (28).

وعلى الرغم من أن العبادي كان على صلة وثيقة بالسيد عبد الرحمن المهدي، بل حضــر تأسيس حزب الأمة في منتـصف أربعينات القرن العـشرين، إلا أنه لم يكن يعتــبر نفسه رجلاً ذا الـتزام سيـاسي حزبي ضــيق. كان يقول: «لـيس لي اتجاه سياسي ســوى هذه البلدة التي أرجو لها أن تكون حرة مـستقلة، وإن كنت أرى أن

هذا الاستــقلال (هو في الواقع) بالغين ولــيس القاف، لأن هناك غبــناً شديداً» [29].

وعلى رغم أن النفس الوطني يظهــر في أشعــار العبــادي التي نظمهــا لمسرحــياته، خصوصاً الأبيات الشهيرة في مسرحيته المعروفة «المك نمر»:

جعلي ودنقلاوي وشايقي ايه فايداني
غير وِلْدَتْ خِلاف خلّتْ أخويْ عاداني
خلُّوا نبأنا يسري مع البعيد والداني
يَكْفي النيل أبونا والجَنَسْ سوداني

إلا أن غالبية أشعاره الوطنية الاستقلالية لم يكتب لها ذيوع، ولا تعرفها الأجيال التي تلت العبــادي، لأن غالبيــتها انطــوت على انتقادات حــادة لمصر ومطامعــها في السيادة على الســودان، مما قلص فرص نشرها في الصحف السودانيــة، خصوصاً بعيد استقلال البلاد من الاستعمــار الثنائي الانكليزي المصري. وله قصيدة عصماء يعاتب فيهــا المصريين عتاباً أخوياً، وإن اتسم بحدة، ورافقه شــعور بالمرارة، حفظها من العبادي تلميذه الشاعر عبد الله محمد زين الذي ربما كان الوحيد الذي حفظها.

أوضح العبــادي أسبــاب عتــبه على المصــريين، فقال: «كنت أدعــو الى أن نكون (السودانيون) مــتحدين مع مصر لنقــف ـ كاخوان ـ بوجه الاستــعمار. لكن تجلت الظروف عن أن ناس مصر لم يصمدوا أمــام الحوادث مثل السودانيين، وربما كانوا معوّلاً علينا. وقد قلت (في إحدى قصائدي) إن الجمعية التشريعية [30] كانت السلم الأول الذي أخذنا به الحكم الذاتي. لكنني كنت أعــتبرها منقوصة في جوانب كــثيرة، فقلت فيها:

أقيفي يا شمــــس الضُّحيَا معــانا
نرويلِكْ خَبَارنا إن كُنتِ ماكْ سامعانا
بي غرض النفوس القانعة والطمعانة
إتفرّقنــا لكن البلد جامــــعانا
قبال نبقى أنصار نَحْنا أو ختميّة

فوق كل اعتبار لا زلنا سودانية
الحَكَمْ العَقْلْ ما العاطفة والطائفية
وبهذا الشعار يُحمَل لوا (ء) الوطنية
الاستقلال هدفنا انحْنا ما الجمعية
ونقْبلا بسْ طريق بي قواعدا المرعيّة
يصبح لينا صوت ما بقولوا إنتو مَعيّة
وما بتقول مَصرْ أنا ليْ حقوق شرعية
أحكيلكم حكاية طريفة بل واقعية
تربطني وصديق شُعبَةْ أدبْ جمعية
عهدي انا بيهو رغم الطائفية والتبعية
بيناتنا الصراحة البي الأدب مرْعيّة
قُلْتَلو يافلان أنا عهدي بيكا نزيه
وفايتاك ما بتفوتك وانت واعي نبيه
تقدَر بي صراحة تقول مُقاطِع ليه
ومن بعد المقاطعة ناوي تعمل ايه
قال ليّا الجواب لي دا السؤال ما بَدْريه
وهادي من الامور الليها ضَيّقْ سَدْري
تحت التاج أقولك وما بِيشَرِّف قَدْري
التاج والسيادة أنا مش نصيرِنْ بَدْري
أقول جمعية عرجا (ء) وما بتفيد الأمّة
ولي تهديمها نحن سعينا بي كل همّة
قُلْتَلُو كُونْ رصينْ صاحب نزاهة وذمّة
الأعرج أخير من المَكَسّحْ ضُمَّة
ومهما تقولو عرجا(ء) أراها أول خطوة
وخطوة الى الأمام بَعَدَها المسافات تُطْوَى
بَرانا ندير شؤونّا ونبقى أصحاب سَطْوَة
والما عندو سِكّينْ بِسْتعين بي المَطْوَة (31)

لم يعارض العبادي تغني المطربين الشبان بأغنياته والأعمال الغنائية الأخرى التي تنتمي الى مرحلة «حقيبة الفن». كان يردد دوماً «أن الحقيبة لن تضيع ما دامت معانيها واضحة ومعروفة». وكان يرتاح الى أداء المطرب علي ابراهيم (اللّحوْ) لأغنيته الشهيرة «سايق الفيات»، لكنه كان يقول إن المطرب خضر بشير لم ينجح في «إخراج التنوع» الكامن في قصيدته المعروفة «برضي ليك المولى الموالي» (32). ولا شك في أن أغنية «سايق الفيات» كانت المدخل الذي ولج منه المطرب علي ابراهيم الساحة الغنائية على مستوى البلاد. ويرى العبادي - في إشارة منه الى المرحلة الفنية التي تلت جيله - أن على المطربين الحديثين إذا أرادوا تطوير الغناء السوداني، إعتماداً على الآلات الموسيقية، «ان يستمدوا موسيقاهم وألحانهم من الذوق الشعبي، ولا بد أن يخُضعوا الآلة الموسيقية للذوق السوداني» (33).

وكان شديد السخرية ممن يميزون بين قديم وحديث في الشعر. يرى أن التصوير في الشعر هو التصوير نفسه قديماً وحديثاً، «نحن نعيش في حقبة معاصرة، ولكن الشعر موجود منذ القدم». وكان شديد الإنتقاد لمن يصفهم بأنهم«شعراء ميكانيكيون.. يرددون ألفاظاً جوفاء فيها تكلف ظاهر».إذ الشعر عنده لا يُصنع صناعة،«إنما هو تصوير عاطفة أوعكس ما يحس به الإنسان ويراه ويلمسه» (34).

وكان ينكر أن يكون قد تأثر بشاعر بعينه، لكنه كان يكثر مطالعة الشعر، وإستيعاب الحيل التي يلتمسها الشعراء لبلوغ مراميهم ومعانيهم. وأتاحت له تلك التمارين، وإلمامه الجيد بالكتابة والقراءة والحساب، النظم في معظم أغراض الشعر، من مدح وهجاء، وغزل ورثاء، ووصف وتمجيد للوطن. ويحمد بشرى أمين للعبادي انه كان يفتخر في شعره بعروبته قبل إفتخاره بشعبه. وأشار الى أن العبادي بدأ يؤمن منذ أواخر خمسينات القرن العشرين بأن العدم المحض يبدأ بالموت، وأن ما يسمى الخلود إنما هو باطل الاباطيل، وقبض الريح. لكن العبادي ظل يرفض أن

ينشر شعره التأملي الفلسفي خشية التكفير، وكان ذلك شائعاً إبان بواكير النهضة الفكرية والثقافية الحديثة في البلاد [35].

ومن قصائده التأملية التي لا تخلو من دعابة القصيدة التي أنشأها مواكباً الجدل الذي أثاره الإعلان في عام 1969 عن وصول الإنسان الى سطح القمر. وقد رأينا أن نوردها كما استقيناها من العبادي نفسه:

يالرُحْتَ القمرْ وافيــــنا بالاخــبار
هل لاقيت هناك سينما ولكــوندة وبار؟
وهل استقبلوك سكــانو بــي إكبــار؟
وهل جالَسْ هنــاك نُسَاكو والأحبار؟
وهل فيهو انتــداب أم فيــهو استعمار؟
وهل فيــهو آلات لي هــلاك ودمــار؟
هل فيــهو داك طيّار وأخــوهــو الحَمّار؟
وواحــد باكــي وواحــد يضرب المزمار؟
هل فيهو الطقوس تتوالى بارد وحار؟
وهل في الجو نفوس وسيادة في الابحار؟
والغواص يغوص من صُبحو للأسحار؟
يفتّش للهــلاك لا صَدَفَة لا مــحَار؟
وهل للذرّة اكتُشفت هنــاك أسرار؟
أمّا نحــنُ رغمَ تفــاصُل الأعــمــار
نَكُبُّ ونْسُوط وعامــلين ليها تُوم وشَمَار
ما أخدنا العِبَر مــن الزمــان المــار
ومن سار ســيرنا غيرْ شكْ مآلو دمــار
ومن دون العلم ما بَتْدْرَكْ الأوطار
ورجل العلم حلّق في سمانا وطار
وفي تصميمو في المريخ يسوّي مطار
وُلَسَّعْ نحنا في العَرْضة ورقيص الطّار [36]

لم يكن العبـادي شاعراً فحسب، فـقد رسخ اسمه في سـجل الخالدين من أبناء السودان بما أصاب من إجـتهاد في بناء النهضـة المسرحية. ويخلص الدكـتور خالد المبارك الى أن العـبادي كان، بلا منازع، من رواد المســرح في السودان (37). ومما حصل عليه المؤلف من أحاديث العبادي عن نفـسه، ندرك أنه كتب أولى مسرحياته، بعنوان «عـفراء»، فيْ عـام 1910. ومُثلـت، للمرة الأولى، في أحـد بيوت الأفـراح. ويقول الدكتـور خالد المبارك إن العبادي كـتب أشهر مسـرحياته - «المك نمر» - في عام 1937. غير أن العبادي يقول إنه فرغ منها العام 1930، ومُثلت أول الامر على خشبـة مسرح نادي الخريجين في أم درمـان وواد مدني. وقد أعاد تقـديمها الممثل خالد عبد الرحمن خالد (أبو الروس)، على خشبة المسرح القومي، في ام درمان، في 9 مارس/ آذار 1968. وكانت توزع ضـمن كتب «المكتبة المدرسـية» التي تخصص لها حصة للمطالعة، ضمن الجدول العام للحصص الدراسية.

تشـير أبحـاث الدارسين لتـاريخ المسرح في الـسودان إلى أن هذا الضـرب من الفنون بدأ في البلاد بتشـخيص بعض مقامات بديع الزمان الهـمذاني. لكن العبادي يقول إن ما أذكى في نفسه الحماس لهذا الفن مشاهدته أول مسرحية طُبعت ومُثلت بالعامـية الدارجة في السـودان، وهي مسرحـية «نكتة ونكتـوت» التي أجراها على اللهجة السودانية المأمور (الضابط الاداري) المصري عـبدالقادر مختار. ومثلها طلبة المدرسة الاولية (الإبتدائية) في بلدة القطينة، في سنة 1909.

ويشير الدكتور خالد المبارك (38) الى أن «نكتة ونكتوت» عنيت أساساً بالدعوة الى الإنضمام الى صـفوف التعليم في المدارس، ومحـاربة ظاهرة تناول «المريسة»، (جعة بلدية تـصنع من الذرة). وشاركت بالتمثـيل فيها بائعات مـريسة حقيـقيات. ويقـول العبـادي إن هذا الجانب مـن المسرحـية لم يعـجبه «لانه لم يكن مـشرِّفـاً للسودانيين».

لكنه مع ذلك أقر بفضل المأمور المصري عبدالقـادر مختار، «فقد أخذنا منه فكرة الحل والعقد في التمثـيل، بينما كانت مسرحياتنا الصغيرة السـابقة شيئاً أقرب الى

التشـخيص منه الى الدرامـا والمسرح» (39) بشكله المعـروف. بيد أن شيـخنا الذي تضايق من تناول مؤلف مسرحي غير سوداني ظاهرة تناول «المريسة»، إضطر الى معالجـة قضايا إجتمـاعية أشد حـساسية، كالبـغاء الذي كتب عنه مسـرحية هازلة قصيرة مُثلت في مدينتي كوستي وتندلتي، إستعان فيها بمومسات حقيقيات! ولكي تؤدي الدور المنشود منها بالكامل، اختار أن يكون مسرح التمثيل في حي المومسات في تينك المدينتـين. و«بيت مومس» هـي المسرحـيـة الوحيـدة التي تم تمثـيلهـا من مسـرحيـات عدة كـتبـها العـبادي من فصـل واحد. وقد تفـنن في كتابـة عدد من «الاسكتشات» التي عالج فيها قضايا إجتماعية.

عن الدوافع التي أملت عليـه الاتجاه الى الكتـابة للمسـرح، يقول العـبادي: «كنا نشاهد روايات «عنتـر وقمبيز» و«تـاجر البندقية» تُمـثّل في بلادنا، لكنها لا تطابق الواقع المحيط بنا، ولا تعالج مشـاكل مجتمعنا. كان صديق فريد المولع بالـتمثيل قد جمع فـرقة من الشباب ومـثلوا «تاجر البندقيـة». وقد رأينا أن الحاجة تقـتضي أن نعالج عللنا بلغتنا» (40).

يقر العبادي بأن الممثل والمؤلف المسرحي والشاعر خالد عبد الرحمن أبو الروس سبـقه الى ابتكار مـسرح سوداني أصـيل. ويقول: «كان والده عـبد الرحـمن خالد شاعراً قومياً كبيراً، له أوصاف رقيقة ومعانٍ واضحة. وهو (أي خالد) ورث الشعر من والده. هو بدأ المسرح (السوداني) بمسرحية «تاجوج». والتاريخ عندنا يؤخذ من أفواه العـجائز ومن القصص المحـلي، ثم نتلمس الواقع من الشعـر المنسوب الى من يُروى عنهم، ثم بعد ذلك نستجلب له الخيال، ملتزمين عدم الإساءة إليه» (41).

تم تقديم مسرحية «تاجوج» للمـرة الأولى على خشبة مسرح «نادي الخريجين»، في مدينة أم درمـان. وجاء العبـادي تالياً بمسرحيـته «عائشـة بين صديقين»، التي نفذت على خشبة المسرح نفسه، نحو 1928/1929.

تدور أحداث «عائشة بين صديقين»، في خمـسة فصول حول ثلاثة أصدقاء، هم حسن وعلي وخـالد. زملاء في المدرسـة وجيران في السكن. كـان والد عائشـة قد

اختار لها حسن منذ الصغر. وأثناء تجاذبهـما حديثاً خاصاً، اكتشف علي وخالد أن كلاً منهما مـتيم بحب عائشة. وقررا أن يفـعلا ما في وسعهما لتـصوير حسن في أسوأ الصور للمعشوقة التي يحـلم بها كل منهم. وتنتهي المسرحية بأن علي يضطر الى تجنيد خادمه ليدس السم لحسن ليـتخلص منه. غير أن الخادم يقرر في اللحظة الأخيـرة أن ينقلب على الخطة التي رسمت له، فيـسعى الى قتل علي نفســه. ويقول العبـادي «إن القصد من الرواية معـالجة مشكلة الصداقـة الزائفة وتوضيح عـاقبة المكر» (42).

يُفتح الستار فيظهر عليٌّ وحده على خشبة المسرح، يصف الحب قائلاً:

الحب في الفؤاد يَعْلِقْ شرارة صغيرة
يذكيها الفكر وتزيد لهيبها الغيرة
يَمْلِكْ صاحبُو وجهة نظرُه ما يشوف غيرها
كل الدنيا جنب محبوبو تبقى حقيرة

يدخل خالد فيقول:

مالَكْ يا علي دايماً دنين ومْسَرّحْ
الحال البشوفو عليكا ما هو مْفَرِّحْ

يرد علي:

يا خالد الحوي في ظاهري بسْ مطَرَّحْ
لكن جُوَّة نار، تاني الفؤاد متْجَرِّحْ

خالد:

قول البيكا امْرَكْ عنّي ما تخفاوْ

علي:

خليني اللموت انا دائي ما في شفاهو
اما الزول يضحّي بي النعيم ورَفاهو
ولا يقولوا خاين ما بْيَرَاعي وَفاهو

حُكْم العامة قاسي أفضلْ ليْ كِتْمان أمري

أروح أعاقر ضحيةَ الجهل أموت بي جمري

أمّا أشِذْ على زيد ومخالف عَمْرِي

غير ذلك محال أضمن سلامة عُمْرِي

كتب العبادي بعد ذلك مسرحية «الفتاة الحائرة» التي تعتبر إحدى أول محاولات المسرح الكوميـدي في السودان، ولم يبق لها أثر، ولا نعرف قـضيتها ولا حـبكتها. غير أن مسرحـيته الأهم تبقى من دون شك مسرحيـة «المك نمر»، التي تسرد بشعر منظوم باللغة العامية (يسمى القومي أحياناً والشعبي غالباً) قصة ملك الجعليين، في قالب يستـلهم التاريخ، لكيما يصـور إنتصار العاطفـة على التحالفات القـبلية. وقد إنتقدها المؤرخ الاجتماعي السوداني محمـد أفندي عبد الرحيم، وإن كان قد امتدحها عموماً بقوله «بالنظر الى أن الأدب المسرحي لا وجود له في السودان وبالنظر ايضاً الى أنها بلغة الشـعب تعتبر خطوة مـوفقة يسجلها الأدب القـومي في السودان قبل غيره» (43)، لكنه حمل على مؤلفها أنه أعمل فيها خياله أكثر من إعماله الحقيقة.

ومضى قـائلاً: «يتفق حـيناً أن تغيب الحـقيقـة بأكملهـا بين تضاعيـف الصنعة وتسامح المؤلف، أو جهله بالواقع، أو عدم صبره على التدقيق». غير أن محمد أفندي إستحـسن شعر الغناء الذي ألفه العبـادي على رصفائه كافة. وبعـدما عرض نماذج من شـعر مـصطفى أفندي بطران، وعـبيـد أفندي عبـد الرحـمن، وغيـرهما، قـال: «والشيخ ابراهيم العبادي أكثر هؤلاء تحقـقاً بمشاعر قومه في أغلب قصائده وربما صور لك الطبيعـة فأجاد وربما تحدث لك عن جمال البـدو فأحسن، وهو في نظري يُسّف أحيـاناً، ولكن سرعـان ما يمحـو من نفسك أثر هذا الإسـفاف بما يتـوفر في شعره من جودة واتقان» (44).

بيد أن الدكتور عبد الله علي إبراهيم تقصى المصـادر السماعية التي إستقى منها العبادي مسرحية «المك نمر» فجزم بصحة مصادر المؤلف. واستحسن الدكتور خالد المبارك إضافة العبادي قصة الحب الى المسرحيـة، واعتبر أن ذلك «ينبئ شيئاً كثيراً

عن صحة قيمنا وتــقاليدنا الشفوية». ويشبِّه دورَ العبادي والــشاعر المسرحي خالد عـبد الرحــمن ابو الروس بالدور الذي قــام به و.ب. ييــتس وزملاؤه في تأســيس الدراما الوطنية في ايرلندا.

وربما كان أكثر مــا ذاع من مسرحية «المك نمر» الابيات الشهــيرة التي قالها «ودّ النعيسان» مخاطباً المك نمر:

جَعَلي ودنقلاوي وشايقي ايه فايداني
غيرْ وِلْدَتْ خلافْ خَلَّتْ أخويْ عاداني
خَلُّوا نَبانا (45) يِسْرِي مع البعيد والدّاني
يِكْفِي النيل ابونا والجِنِسْ سوداني

السوداني أخوكا وسوِّي حُبُّو وسيلتَك
سَلِّمْ لُو وَلاكْ تَقْطَعبُو يومك وليلتك
ناصْرُو وساعدُو والفِي إيدو بَرْضَها هَلْتَك
البِتْمِسُّو ماسَّاكْ وُشيلتُو عِدَّها شيلْتَك

ولا بد من التنويه الى أن تلك الأبيــات التي خلدتها مــسرحيــة العبــادي، وأضحت مبدأ مثاليا للهوية الوطنية السودانيــة، سبقتها أبيات لا تقل حكمة وروعة عن الأبيات السابقة، غير أن عدم وجود نسخ متداولة من النص المسرحي نفسه قلل فرص اطلاع الآخرين عليها:

نحنا عربْ أصالْ في جدودنا عالية انسابنا
ضَرّانا الخلافْ بي سيوفنا نَفْني رُقابنا
ياروس العرب بي الدُّرْبَة لِمو عَقابنا
نَبْقى وْلادْ رَجُلْ الغيرْ يَعْمَلوا حسابنا

يقــول العبــادي إنه اتجــه الى تاليف «المك نمر» ليــصف أخــلاق عرب الســودان ومكارمهم، «بهدف معالجة أشياء موجودة وإظهار مكارم كانت من سجايانا، كقِرَى الضيف وحماية اللاجئ» (46).

وألف العبـادي مسرحيـة لم يكتب لها أن ترى النور عن شـخصية الزبيـر باشا رحمة (47). وعزا امتناعه عن تقديم المسرحية وعرضها الى الإعتراضات التي أبداها بعض من سماهم «أصحاب الرأي» الذين رأوا أن فيها «أشياء غير مشرّفة لكثيرين». غيـر أنه ظل يتمـسك بأنه استقى الروايـة من مصادر تاريخـية متـداولة، ولم يكن بوسعه التـدخل للتحوير والتغيـير في حبكتها، لأن بـوسع السودانيين الرجوع الى المصادر المعـروفة لتـاريخ السودان للإطلاع على التـفاصـيل الحقيـقيـة للأحداث. وتمسك بأن أي تدخل فني فـي عرض وقـائع تاريخـية مـدونة يمكن أن يقـود الى تحريف الوقائع المثبتة (48).

وأشار الـى أنه في نهاية المطاف اتفق مع من اعـترضـوا على تقـديم المسرحـية بالصيغة التي اطلعوا عليها على ضرورة إرجاء التقديم «حتى ينضج الرأي العام في البلاد ويصبح مستعداً لتقبل عرض تاريخة وانتقاده» (49). وكان شديد التمسك في هذا الشأن بأن المسرح «دواء يراد توصيله الى نفوس لديها علل» (50).

فـي عالم الغنـاء

يرى العبادي أن تسمية الأغنية الحديثة التي تجاوز بها، مع زملائه، فن الدوبيت والطمبور «أغنية الحقيبة» مضللة، لأن تلك الأغنية كانت موجودة أصلاً منذ أكثر من ثلاثة عقـود عندما أطلقت علـيها تلك التـسمـية. ويقول إن تلك الأغنـية هي «الذوق الأصلي والأصيل لدى الأذن السودانيـة». لكنه مع ذلك لم يمتعض عندما أدى بعض مطربي حقبة الآلات الموسيقية بعض قصائده الغنائية. ولعل أشهر ما بقي حياً منها أغنيات:

- السايق الفيات (أداها بالآلات الموسيقية الفنان علي ابراهيم اللّحو).

- برضي ليك المولى الموالي (تلحين وغنـاء محمـد أحمـد سرور، أداها حديثاً الفنان خضر بشير).

- ياحليل رياضنا الغنّا (ء) (سـجلها للإذاعـة السودانيـة الفنان عـبد العزيز محمد داود).

- عزة الفراق بي طال (أداها حديثاً ثنائي العاصمة وصلاح بن البادية وحاول الفنان محمد الأمين معالجتها بشكل أكثر حداثة).

وعُهـدت في العبادي بـديهةٌ حاضـرةٌ، وميلٌ فطريٌّ الى الظرف والسـخرية من مصاعب الحياة وتعقيداتها. فقـد كان يسخر من إفتتان بعض السودانيين بالموسيقى الأجنبـية التي تسـمى «الجاز». وكان يقـول حين يسأل عنهـا: «نحن في عهـدنا لم نعرف إلا الجاز الذي كنّا نضيء به قبل دخول الكهرباء»!

ومن نوادره الفِكهة حكايته عن إحدى الفتيـات التي أرادت مغادرة غرفتها داخل المنزل، ولكن تصـادف وجود رجل فـارع كان يشـرف فوق البناء من شـدة طوله. فغلب الحـياء على الفتاة. ولما طال إنتظارها، قـالت تخاطب أمها: «يُمّـة قولي للراجل الراكب الجمل داك يمشي أو ينزل من جمله عشان أقدر إطلع»!

وحققت قصيدة العبادي «سايق الفـيات» شهرة قل نظيرها عهدذاك. وقد خلدها اللحن الإنسيابي الرائع الذي أنشـأه الفنان سرور. ثم عادت في مستـهل الستينات لتسيطر على الاضواء على حنجرة الفنان علي ابراهيم الآتي من المنطقـة ذاتها التي جاء منها محمد ود الفكي، المطرب المفضل للشاعر العبادي، الذي يقول، في تواضعه المعـهود، إنه لـم يأت في نظمـة القـصيـدة بأي إضـافـة الى «وصف حقـيـقة مـا جرى»(51).

كان يعـمل آنذاك في حسـابات المقاولات المرتبطـة بأشغال خـزان مُكْوَار (سنار حاليـا). إتفق مع صديقـه زين العابدين كـوكو نائب مـأمور منطقة سِنْـجة على أن يزوره الاخير في مسـتهل عطلته ليعودا الى العاصـمة سوياً للتمتع ببقيـة عطلتهما السنوية. وفجأة حل المطرب الامين برهان ضيفاً على العبادي، ولما فرغ العبادي من

أشغاله، إصطحب برهان على متن شاحنة عـابرة ليزورا نائب المأمور زين العابدين في مدينة سنجـة. وكانت المفاجأة وصـول رتل من سيارات الفـيات الى المدينة في رحلة صـيد نظمت للسـيـر برسي لورين المندوب السامـي البريطاني في القـاهرة. وكان ضمن الفوج الذي وصل الى سنجـة الفنان سرور الذي أصرّ على ضرورة أن يعود الأصدقاء جميعاً الـى الخرطوم على متن السيارة التي خصصت له في موكب المسـؤول البريطاني. ولم يسع سـرور إلا أن ينزل عند رأيهم بأن تتم العـودة عبـر طريق يمكنهم أن يتـوقفـوا خلالهـا لرؤية حسـناء يقال لهـا «هند»، أو «هُنْدة» على سبيل التدليل، في قرية الرّمّاش، في منطقة الجزيرة.

وحين همّوا بالتحرك، قيل للعبادي ان ثمـة طريقين تفضيان الى المكان المقصود، إحداهما برية بعـيدة عن النيل، وتوصف عادة في الريف بأنهـا «بي فوق»، وأخرى تمر محاذية النيل الأزرق، ويقال لها عادة «الدرب البي تِحتْ». فاختار الشاعر الدرب «التحـتاني». ورافقـهم في رحلة العودة مأمـور المنطقة محـمد الأمين البنّا. ويصف العبـادي أنهم حين أضـحوا قبـالة البلدة المقـصودة، وجدوا فـتيـات يَرِدْنَ الماء عند «المُشْرَع». قام سرور الذي كان يقود السيارة بالضغط على آلة التنبيه، فأثار ارتباك الفتـيات، بل تاه هو نفسـه عن الطريق، ولم يكن ثمة مناص سـوى مواصلة الرحلة حتى وصلوا الى بلدة الشلال، حيث وجدوا فـتيات يتزودن بالماء من النهر في جِرارٍ فخاريةٍ كبيرة الحجم.

نزل العبادي من السيارة، وتوجه نحوالفتيات. ألقى عليهن التحية، فرددن بمثلها. ادعى أنه وقومه يشعـرون بالعطش، وسألهن إن كانت لديهن آنية للسقـيا. بتلقائية وكرم شديد بسـطن أكفهن وقلن للعبـادي سنسقيكم بكفوفنا حـتى ترتـووا! وبعد وصول الركب قـضى الأصدقاء ليلتـهم في نوم عميق. وحين أفـاقوا صبـاح اليوم التالي، التـقوا حول آنيـة الشـاي الصبـاحي. يقول العبـادي إنه قبل أن يكمل رشف كوبه، كان قـد فرغ من تدوين قصيـدة «يا السايق الفيات». وقبـل أن ينفض سامر تلك الجلسة الصباحية، كان الحاج سرور قد فرغ من تلحينها وأدائها!

وكرّمت جـامعـة الخرطوم ـ التي تعـتبـر أكبـر مؤسسـات التعليم العـالي في السودان، ابراهيم العـبادي بمنحه درجة الماجسـتير الفخـري، وكان تكريماً صادف أهله، وأضفى على العبادي شعوراً بالراحة العميقة والتقدير في حياته.

ويشيـر بشرى أمين الى أن العبادي تأخـر في الزواج كثيـراً، ولم يدخل القفص الذهبي إلا في عـام 1940، فلقد «أراد أن يتـزوج في باكورة صـباه، فـمات أخـوه الأكبر. ثم أراد أن يتزوج مرة أخرى بعد فترة، فمات أخ آخر له كان ينوي هو الآخر الزواج أيضاً. فأحجم العبادي عن الزواج تشاؤماً. ثم أقدم عليه في سنة 1940 بعد أن وطّن نفسه على ملاقاة الحمـام بعد فقد الاخوان والخلان» (52). وترك ذرية من البنين والبنات. وبقي مـتوقد الذاكـرة والذكاء، حـاضر البديهـة طوال حيـاته، حتى وافته المنية في الاسبوع الثالث من يوليو / تموز 1981.

وإذا كان الكاتب الصحافي حسن نجيلة المصدر الوحيد الذي استقينا من مؤلفاته الوصف الوحيد الباقي للفنان كرومة ولرائد فن «الطمبور» الغنائي محمد ودَّ الفكي، فإن المؤرخ الغنائي الشاعر مـبارك المغربي المصـدر الوحيد الذي تـرك أثراً مكتوباً يصف ملامح العـبادي: دهشت عندما قـابلته لأول مرة في رباطة شعـراء الأغاني، فـقد كـان يبدو أقل بكثـير من عـمره الحـقيـقي. خفـيف الحركـة، دائم الإبتسـام، حاضـر البديهة، سريع النـكتة. كان بحق مدرسـة قائمة بذاتهـا في أدبنا القومي. لا تفـوته شاردة أو واردة في هذا الميـدان» (53). وأشـار المغربي الى أنه حين التـقى العـبادي، كـان يقال إنه نصب نفـسه أعظم شـعـراء الغناء، وأن الشعـراء الغنائيين الآخرين دونه في كل شيء، وذاع عنه أنه شديد الإعتداد بنفسه. وقال: «أسجّل بكل الصدق والحُب انني لم ألمس من العبـادي ذاك الذي قيل عنه، وإن وقفت على مدى إعـتداده بنفـسه الذي يعود، قـبل كل شيء، الى باعـه الطويل في مـضمـار أدبنا الشـعبي، والى تلامـيـذه الكُثر هنا وهناك (...) إن العـبـادي شاعـر عمـلاق، وهو شخصيـة لا تتكرر. فما عرف عن شاعر قومي تناول كل أدوات التـعبير بمثل عطاء

العبادي، ويمثل جودته وأصالتـه. ولكنه ـ مع إبداعه وتجويده في سائر الضروب ـ مـقل في دنـيـا الغناء. ويقـيـنـي أن ذلك لا ينال من شـأوه كـرائـد من رواد الغناء السوداني، وعلمٍ من أعلامه الخفّاقة» (54).

□□□

الهوامش

(1) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الارشـاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الخرطوم، 1971، ص 77.

(2) برنامج «ضـيف الأسبـوع»، إعداد وتقديم مـحمـد سليمـان، ضيف الحلقـة الشاعـر إبراهيم العبادي، المكتبة الصوتية للإذاعة، بثت في 1972.

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق.

(5) مقابلة مع الشاعر إبراهيم الـعبادي: قدمها الطيب صالح، المكتبة الصـوتية للإذاعة السودانية، بثت في 1967/2/20.

(6) ندوة عن الفن القديم: إعداد وتقديم أحمد الزبير، المكتـبة الصوتية للإذاعة السودانية، بثت في 1969/4/23.

(7) العبادي - ندوة، أحمد الزبير، 1969/4/23.

(8) العبادي الطيب صالح، 1967/2/20.

(9) خال السيـاسي والإداري السوداني حسن عوض الله، وهو غيـر الشاعر أحمد محـمد صالح عضو مجلس السيادة السابق.

(10) العبادي الطيب صالح، 1967/2/20.

(11) المصدر السابق.

(12) المصدر السابق.

(13) المصدر السابق.

(14)العبادي ضيف الاسبوع، محمد سليمان، 1972.

(15) المصدر السابق.

(16) المصدر السابق.

(17) العبادي الطيب صالح، 1967/2/20.

(18) العبادي ضيف الاسبوع، محمد سليمان، 1972.

(19) العبادي: الطيب صالح، 1967/2/20.
(20) المصدر السابق.
(21) الخولي، سمحة، الدكتورة: القومية في موسيقى القرن العشرين، الكتاب رقم 162، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو/ حزيران 1992، ص 293.
(22) المغربي، مبارك: مع شعراء الأغنية، العبادي الشاعر العملاق، الحلقة 3، م.إ.ت.م.، الخرطوم، 1976/8/12، ص 28ـ29. ومعنى الأبيات: دعا الله أن يجزي أهل الفرح خيراً، لانهم حسبوا للمغنين كل حساب، ونصبوا لهم مكاناً مريحاً في رقعة متسعة، وتفانوا في خدمتهم وإكرامهم حتى لم يبق غير أن يقدموا القرى لضيوفهم حبواً. غير أنه في مقابل ذلك الكرم كان البخل من قبل الطنابرة.
(23) العبادي: أحمد الزبير، ندوة، 1969/4/23.
(24) العبادي: الطيب صالح. 1967/2/20.
(25) المصدر السابق.
(26) المصدر السابق.
(27) المصدر السابق.
(28) المصدر السابق.
(29) المصدر السابق.
(30) أول خطوة رعتها بريطانيا في عام 1948 لتأهيل السودانيين للتمتع بالحكم الذاتي. وقد عين أعضاءها الحاكم العام البريطاني. وكانت برلماناً مثيراً للجدل انقسم حوله السودانيون بين مؤيد ورافض. وفيما دعا «الاتحاديون» الى مقاطعتها مهما كانت مبرأة من المناقب والعيوب، أقبل عليها أنصار حزب الأمة باعتبارها خطوة لإبعاد النفوذ المصري عن استقلال السودان.
(31) العبادي: الطيب صالح، 1967/2/20.
(32) العبادي: ضيف الاسبوع، محمد سليمان (1972)، أحمد الزبير، ندوة (1969).
(33) العبادي: ضيف الاسبوع، محمد سليمان، 1972.
(34) المصدر السابق.
(35) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، ص 96. ويشير المؤلف الى أن العبادي أسمعه قصيدة عنوانها «فلسفة الخلود»، «فيها أفكار عميقة وفلسفة في الحياة والموت والخلود والعدم. وهي آية في الجودة والطرافة. ولما طلبت منه كتباتها رفض كعادته رفضاً باتاً، بل فزع من أن يدوَّن عليه رأي كهذا، ربما كُفِّر بسببه وجرّ عليه المصائب والويلات الجسام التي هو في غنى عنها» (ص 117).
(36) العبادي: الطيب صالح.
(37) المبارك، خالد، الدكتور: «مقدمة نقدية للدراما العربية» (بالانكليزية)، دار التأليف والترجمة والنشر التابعة لجامعة الخرطوم. ويشير الدكتور خالد الى أنه سجل سيرة العبادي بصوته في 17 يوليو/ تموز 1981 ـ قبل وفاته بنحو اسبوع.

(38) الدكتور خالد المبارك أحد كبار خبراء المسرح في العالم العربي، تولى عمادة المعهد العالي للموسيقى والدراما في الخرطوم. عمل أستاذاً في كلية الآداب في جامعة الخرطوم، ثم هاجر للعمل في جامعة الكويت. وانتقل بعد الغزو العراقي للكويت الى بريطانيا. وهو كاتب مسرحي معروف.

(39) حلقة مع ابراهيم العبادي عن فنه المسرحي: شارك فيها أمين محمد أحمد والسر أحمد قدور وحسن عبد المجيد: المكتبة الصوتية للإذاعة، بثت في 9/7/1971.

(40) العبادي: الطيب صالح، 20/2/1967.

(41) المصدر السابق.

(42) المصدر السابق.

(43) عبدالرحيم، محمد أفندي: نفثات اليراع في الأدب والتاريخ والإجتماع، شركة الطباعة والنشر، الخرطوم، ج 1، 13/10/1936م ـ 27/7/1355هـ، ص 79.

(44) المصدر السابق: ص 59.

(45) أي نبأنا.

(46) العبادي: الطيب صالح، 20/2/1967.

(47) قائد سوداني من منطقة الجبلي، بدأ تاجراً وأفضت به التجارة الى الزعامة، أصبح حاكماً لاحدى مديريات جنوب السودان، واتهمه البريطانيون بالاتجار في الرقيق، وتم نفيه الى جبل طارق، ثم الى مصر. وأذن له بالعودة الى السودان أثناء عهد الاستعمار الثنائي الانكليزي المصري.

(48) العبادي: ندوة 9/7/1971.

(49) العبادي: الطيب صالح، 20/2/1967.

(50) المصدر السابق.

(51) العبادي: ضيف الاسبوع، محمد سليمان، 1972.

(52) امين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، ص 78.

(53) المغربي، مبارك: مع شعراء الاغنية السودانية، العبادي الشاعر العملاق، الحلقة الأولى، م ا ت م، الخرطوم، 29/7/1976، ص 23.

(54) المصدر السابق: ص 22.

●●●

خليـــــل فـــرح



كان خـليل افندي فرح بدري ناظمـا فذاً، وملحناً عـبقـرياً. انه حقـاً أنصع مـثال للعـبقرية والنبـوغ السودانيين. ويـعد أحد رمـوز النهضـتين الادبية والثـقافـية في السودان. ومعظم الاغنيات التي ابتكر ألحانها، وصاغ نظمها، اضحت منذ وقت مبكر «أناشيد وطنية» للسودانيين اجمعين. يرددونها في الصحو والفواق، في غير ما ملل.

بلغت شهـرة خليل فرح لدى السودانيين مبلغـاً عظيماً، وترجم له عـدد من كبار كتـاب البلاد وادبائها. وحـرص آخرون على كتابة مـقالات في ترجمـته، وعن أدبه وعظم شأوه في مجالات الثقافة السودانية في الذكرى السنوية لوفاته. وترك تأثيراً مشهوداً في بعض اكـبر مبدعي الثقافـة السودانية: فقد شَخِصَ في كـثير من نتاج مطرب السودان الكبـير محمد وردي، وبقي ظله شـامخا في القصـائد الغنائية التي نظمهـا وتغنى بها الـشاعر المطرب عـبدالكريم الكابلـي، وطبعت طريقـته في الأداء الغنائي حنجرة ابرز رواد الغناء السوداني الحـديث: المطرب حسن عطية الذي ترك تاثيراً كـبيراً في نفـوس عشاق فنون الغناء وسط طبـقات المثقـفين والأفندية خلال الاربعينات والعقدين اللذين تلياها.

ومن شدة افتتان السودانيين به ذهبوا مذاهب في تشبيهه برموز ثقافية لدى امم وشعوب اخرى، وسنرى كيف قرنوا بين عبقريته ونبوغ فنان الشعب المصري سيد درويش، غيـر ان خليل كان متمـيزاً حقاً، مـن دون عُصبةٍ او تجنٍ على مكانة سـيد درويش في مجـتمع بلاده. إذ جمع بين قريحـة شعرية مـسلحة بجزالة ليس فيـها ادنى اصطناع، وموهبـة في ابتكار الالحان التي خلدت في الوجـدان السوداني منذ مستهل هذا القرن.

ولان السودانيين لا يحفلون كثيراً بعبقرية بنيهم، فهم لا يحرصون على التوثيق ودقة الترجمة، ولذلك فان ثمة اضطراباً كبـيراً في المعلومات المتوفرة عن سيرة هذا النابغة السوداني. ولـولا الصدفة وحدها لما توافر على تسـجيل الاسطوانتين اللتين خلدتا صوته، وعزفه على العود على مر الاجيال والعقود.

يقول محقق ديوانه إن خليل ولد العام 1894 في قرية دبروسة، من أعمال حلفا في اقصى شمالي السودان [1]. ولا ندري لماذا اختار المحقق ذلك العام على الرغم من اشارته الى «اضطـراب في تاريخ الميلاد» ناجم عن وجود شـهادتي مـيلاد في الملف الوظيفي الحكومي لخليل فرح الذي توجد نسخـته الاصلية لدى الدار القومية للوثائق في الخرطوم تحت رقم التصنيف «ديوان 6 (أ)/3/6»[2].

تفيد احـدى الشهادتين بان خليل ولد في وادي حلفـا في أغسطس/آب 1892. وتنبئ الأخرى بانه لم يعثر على اسم المولود خليل فرح بدري في دفاتر قيد المواليد في حلفـا في الفـتـرة من عـام 1891 الى 1895. ويورد الشـاعـر الغنائي الراحل مبارك المغربي في ترجمته لخليل، ضمن سلسلة مقالات عن أعلام الغناء السوداني، ان خليل ولد في «جزيرة صاي في المديرية الشمالية حوالى 1895»[3].

وتتمسك تـرجمة اخرى لخليل بانه ولد بـ «جـزيرة صاي بدنقلا، مركـز عبري، وذلك في اكتوبر من عام 1898 وهي السنة المشـؤومـة الـتي تم فيها للانجـليز

والمصـــــريين استعمار السودان». [4] ويرجـــح احمد الطريفي الزبير باشا رحمة الذي كان من أعـز اصدقاء خليل، ورافـقه منذ عام 1923 حـتى وفاته، وحل خليل ضـيفـاً عليه في داره في مـصر، أن صـديقه ولد في جـزيرة «صـاي صـاي» [5]. ويجمع عبدالهـادي الصديق وحاجة كاشف في ترجمتيـهما لخليل على انه ولد عام 1898 في صاي، في دار المحس[6].

كان والده فـرح بدري تاجراً مـتنقلاً بين حلفـا ودنقلا، وقـد توفي عام 1915. ووالدته هي السيـدة زهرة بنت الشيخ محمـد. وكلاهما من قبـيلة المحس. وتوفيت الاخـيرة عـام 1927. ورزقا خـمـسة ابناء آخـرين الى جـانب خليل. وهـم: بدري، وحسن، وفاطمة، وعثمان، وعلي.

ألحق الشيخ فرح بدري ولده خليل بخلوة (كُتّاب) الشيخ احمد هاشم في جزيرة صاي [7]. وقد كـان والده ـ في ما بلغنا ـ حريصـاً على شؤون دينه [8]. غير ان ثمة اضطراباً جليـاً في شأن ما كـان من تعليمه التـالي. فقد ذكر مـحقق ديوانه انه اختلف الى الكُتّاب ـ وكانت تعادل المدرســة الابتدائية ـ في دنقلا ثم أم درمان [9]. ويقول المغربي بذلك ايضـاً. وذكر السيد ابو القاسم محـمد بدري ـ وهو من أقارب خليل فـرح ـ أن الخليل ولد على الأرجح العـام 1895. وقال في حلقـة من برنامج ''نسائـم الليل'' التلفزيوني السـوداني الذي يقدمـه الفريق ابراهيم احـمد عـبد الكريم (بثت في 1997/5/5) إن خليل نشـأ في دنقلا التي انتـقل اليهـا مع والده الذي كان تـاجر محـاصيل. وهناك درس المرحـلة الأولية، وكان مـن أبرز معلمـيه الأستاذ الجامعي المصري المعروف الشيخ الخضري الذي درسه مادة الأدب العربي. وقال: «إن خليل كان مبرزاً ومجتهداً، وكان يكتب القصائد العربية ويضبط حروفها ويحفظهـا سريعاً». وأشار الـى أن خليل تقدم بعدما انـتقلت الأسرة الى العاصـمة بطلب للإنضمام الى القـسم الأكاديمي في كلية غردون التـذكارية، لكن طلبه رفض لانه تجـاوز العمـر المحدد للـقبـول في ذلك القسم، وقُـبل بدلاً من ذلك في القـسم

الصناعي، وكان من بين أبناء دفعته الأستاذ سليمان حسين وزير المواصلات في حكومة الرئيس الفريق ابراهيم عبود.

وأشار أبو القاسم محمد بدري الى أن كلية غردون كانت تزخر آنذاك بالطلبة الذين ينتمون الى مختلف قبائل البلاد، وقد تعرف اليهم الخليل، ورووا له أشعارهم الشعبية، فحفظ قصائد الحردلو وودّ الفراش، «وكانت له كراسة يدون فيها تلك الاشعار رايتها عندما كان يحتفظ بها صالح عكاشة وهي موجودة الآن لدى دار الوثائق القومية».

غير ان احمد الطريفي الزبير يقول إنه أُلحق بمدرسة حلفا، ثم المدرسة الصناعية الملحقة بكلية غردون التذكارية (جامعة الخرطوم حالياً) التي كانت اول مدرسة اعدادية عليا في البلاد. [10] نزح خليل افندي فرح في عام 1908 الى العاصمة الخرطوم [11]. وما إن أكمل دراسته في مدرسة الصنائع الملحقة بالكلية [12] حتى التحق بقسم الصيانة، في مصلحة البوستة والتلغراف في 24 نوفمبر/تشرين الثاني 1913.

يجهل كثيرون ما كان من امر نشأة خليل فرح قبيل تخرجه في مدرسة الصنائع. ويثور تساؤل مهم عما اذا كانت عجمة اللغة النوبية التي ولد، ونشأ صغيراً في بيئتها، وعاصر لهجاتها المختلفة في المدن التي كان يجوبها مع أبيه التاجر، اثرت في تأخير انطلاق مواهبه.

مرة اخرى تضطرب الروايات في التراجم المتعددة التي سعت للتعريف بخليل. يتمسك المغربي بأن نشأة خليل في جزيرة صاي النائية لم تؤثر في نطقه ولهجته، لانه «تأثر بأساتذته في المرحلة الدراسية، وهم أهل علم وأدب (...) كما كان لاطلاعه الكثير في كتب الادب واللغة، وصلته بالاساتذة السوريين مثل القاضي نخلة الخوري، وفيليب البستاني، وصموئيل عطية، دخل كبير في ثقافته، واجادته

اللغة العربية» [13].

بيد ان احمد الطريفي الزبير باشا ينبئنا بأن خليل «لم يكن طلقاً في العربية (...) كان عنده لَكْنَة الشمال». [14] ويضيف ان خليل كان يحفظ معظم غناء اهل منطقته، وكان يغني في العاصمة لابناء المنطقة. بل كان يصدح ابان الليلات السامرة اثناء عهد الطلب في الكلية، «ولأن أساسه القرآن، وكان متأثراً بالأدب العربي، ما لبث كثيراً في الخرطوم ان انطلق، وبدأ يقول الشعر القومي». [15] وذكر بشري أمين «كان خليل ذكياً. وكان في مدة الطلب متفوقاً على أقرانه. ولما جاء الى الخرطوم كانت في لسانه لكنة المحس. ولكن لم يمض عام واحد على مجيئه حتى اختفت من نطقه تلك اللكنة واصبح يتكلم بلسان دارجي مبين كأفصح رجل عاصمي ناطق بالدارجة الخرطومية الراقية» [15/أ].

وينبئنا المغربي ان خليل نظم باللغة النوبية (المحسية)، وبأنه كان يغني أغنياته النوبية على توقيع آلة الطمبور (الربابة). وكان لها صيت بعيد. [16] ويلمس المدقق في نتاج قريحة خليل عمق الصلة بينه وتراث الادب العربي الكبير. والراجح ان خليل قرأ كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني، والأمالي لأبي علي القالي، وديواني البحتري وأبي نواس. وكان لا يفتأ يقرأ أبانواس حتى صار «أبا نواس آخر (...) وخمرياته لا تقل في مستواها عن (خمريات) أبي نواس» [17]. ولاحظ المطرب السوداني عبد الكريم عبد العزيز الكابلي - وهو أحد الذين خلدوا ألحان الخليل - «أنه قيل إن خليل فرح جاء (الى الخرطوم) أعجمياً. لكن من كلام ابو القاسم بدري اتضح لنا أنه جاء ناطقاً بالعربية. وهذا مهم لمعرفة الحقيقة [17/أ].

ومن المؤثرات المهمة في تكوين خليل صلته الوثيقة ، وربما إعجابه، بابن عمه الشاعر الغنائي محمد عثمان علي بدري الذي كان احد فرسان الاغنية السودانية الحديثة في بداية تكونها الذي منه تطورت الى ما هي عليه الآن. وكان ابن عم خليل

شاعر «دوبيت» مُجيداً. وقد برع ذلك الرعيل في ابتكار القصائد على نمط الدوبيت. ولم يكن نظمهم قاصراً على شكل واحد. وأغلب الظن ان شعراء تلك الحقبة كانوا يطوعون قرائحهم لايقاعات موسيقى ونغم داخليين، فكأنما كانوا يأتون بالشعر موقّعاً على نغم يتخيلونه، او يلتزمونه، كما هي الميلوديات القصيرة التي يُؤدّى بها الدوبيت. ربما لهذا كانت معالم النغم في القصيدة الغنائية واضحة وشبه مكتملة منذ بداية القرن الحالي. لكن الصنعة، بعدما داخلتها، أكسبتها شكلاً مبتكراً سمح بتطويرها.

كان اكثر انماط النظم السائدة آنذاك الدوبيت«الفرّاشي»، و«البطحاني» و«الاهلي» [18]. وكان الاخير سائداً بصفة غالبة على نظم شعراء مجتمع مدن العاصمة. وكان اغلب ميلوياداته من التنغيم الفطري الموجود لدى قبائل الجعليين في شمال السودان. وكانت تلك الميلوديات تسمى «نغمات السافل». والثابت ان المطرب محمد ودّ الفكي كان له دور كبير في اشاعة تلك الاساليب النغمية في الخرطوم.

ومن طريف ما يروى في شان معرفة خليل فرح بمجموعة شعراء الدوبيت الفحول ان قريباً له يدعى كاشف حسن بدري اصطحب الخليل الى ام درمان، وقدمه الى الشاعر الكبير احمد محمد صالح المطبعجي - وهو غير الشاعر الكبير احمد محمد صالح والد الاذاعيين السفير الشاعر صلاح والمذيع عبدالرحمن. وكان المطبعجي رقيقاً مرهفاً حتى لُقّب «سلطان العاشقين» [19]. غير ان المتواتر من اخبار ذلك العهد ان سلطان العاشقين لقب الخلُص به الشاعر الكبير يوسف حسب الله.

كان المطبعجي قد اهمل عمله في حقل الطباعة، واصيب بذات الرئة. وحصل على ترخيص بفتح «كُشك» في منطقة المحطة الوسطى في ام درمان. وإبان التقديم والتعارف، اقبل الشاعر ابو عثمان جقود، صاحب ديوان «السياحة النيلية في

الأغاني السودانية»، وفوجئ بأن المطبعجي لم يقبل عليه كعادته بالتهليل والترحاب. وما لبث ان اكتشف ان صاحبه كان شاخصاً بصره في فتاة مليحة وقفت قبالة حانوته الصغير تنتظر عودة أختها من مكان آخر في السوق. فما ان عادت الأخت حتى غادرتا صوب منزلهما.

كان خليل وقريبه يقفان مع المطبعجي. وكان أبو عثمان جقود يقف بانتظار الوُد الذي عهده في صديقه كل ليلة وفي كل جلسة سمر. إذن فقد حان وقت العتاب. لدهشة خليل وقريبه تبادل الشاعران المطبوعان العتاب شعراً، فكان لذلك أثر عميق في نفس خليل فرح. (20)

بيد اننا لا ندرك تحديداً متى بدأ خليل أفندي فرح نظم الشعر، سواء أما كان منه غنائياً، او فصيحاً تقليدياً عمودياً. يقول صديقه احمد الطريفي الزبير ان خليل أنشأ أول ما أنشأ أربعة أبيات في جارة لم يتمكن من مشاهدتها منذ أن جاورت ذويه. ويبدو انه كان متشوقاً لرؤيتها، غير آبهٍ إن لم تكن طلعتها بمستوى توقعاته، لأنه كان يدرك أنها من فتيات غرب السودان. وذات يوم شب حريق في منزلها، فخف اليها جيرتها للنجدة. وكان خليل احد الذين هبوا للنجدة. فلما دخل الدار شاهد ربتها، فألفاها من الحسان، فأنشأ يقول:

النار انطفت واتولعت نيران
شفناك بالصدف ياظبية الجيران
هيفاء ضامرة محصورة الخصران
واللون سواد خلّى المِسكْ حيران (21)

ويقول المغربي في ترجمته لخليل ان اول اغنية نظمها هي أغنية «بين ها القصور»، التي غناها الفنان الامين برهان. وكانت ثانية أغنياته «الشرق لاح نورُه وازدان»، وقيل انه نظمها في زواج صديقه أحمد إمام. ويجمع رواة سيرته على ان

أغنية له يقول مطلعها «زاهي فرعك نما وسما» نالت شهرة ورواجاً واسعين في مقتبل حياته الفنية. (22)

ويشير البروفسور علي المك محقق ديوان خليل الى الصعوبة التي لقيها في مسعاه الهادف الى تحديد الاوقات التي نظم فيها خليل قصائده. وبعد الاشارة الى أن صحيفة «حضارة السودان» نشرت اكثر شعر خليل الفصيح، يقول: «كنت تسلمت نصوصه مع ما وصل إليّ من القصائد دون اشارة الى تواريخ صدوره او انشائه، وحين ذهبت اطالع مجموعة ''الحضارة'' في دار الوثائق المركزية لم يكن ذلك ممكناً، إذ صار أكثر المجموعة لا يكاد يبين له تاريخ، وصارت جدّ قديمة يُخشى عليها ان تتفتت وتضيع فآثرنا ان نتركها كما هي». ولأن الرواة اختلفوا حول تواريخ نظم او انشاد ما رووه من أغنيات وأشعار صيغت على نسق الدوبيت فقد فضّل المحقق ألا يشير الى ذلك إلا في حالات نادرة (23).

والأرجح أن خليل فرح راضَ نفسه زمناً طويلاً على نظم الدوبيت، حتى أجازه فحولُ ذلك الضرب من التأليف الشعري. وكانت تلك عادتهم حتى لا يندس وسط هذه الصفوة الطليعية الموهوبة أنصافُ الموهوبين مثلما حدث لاحقاً. ثم انطلق بعد ذلك ناظماً في شتى الأغراض التي عالجها الشعر المنظوم بالعامية. غير أنه نبغ أيضاً في تأليف الشعر العربي الفصيح. ولكن يبدو أن قصائده غير العامية لم تتهيأ لها سبل الإنتشار كما قد يبدو. إذ إن بشرى أمين أشار، في ترجمته لخليل، في كتابه المهم «مع شعرائنا القوميين، الى تدرب خليل على نظم الشعر الدارجي (القومي عنده) حتى «اشتد عوده، وقوي زنده، وأصبح في الشعر القومي من الفحول، وقيل إن له قصائد بالعربية الفصحى». وهنا تأتي أهمية مساهمة البروفسور علي المك ، إذ عني بجمع اشعار الخليل وتنقيحها ومقارنتها بالروايات الشفوية، وغدا تحقيقه ديوان خليل أهم المراجع لدراسة أثر هذا العبقري السوداني.

أما ما كــان من شأن قريضه بالفــصحى، فيشيــر المغربي الى ان أول نظم خليل في الفصحى كان ميميّته:

ياخليّ القلب من ألمِ
نِمتَ عن ليلي ولم أنمِ

وكانت لخليل مجموعة من الاصدقاء يؤثرها على صداقاته الواسعة. كانت نفسه تسكن لصديقه الوفي المرحوم محمد عثمان منصور (شقيق الشاعر المعروف حسين عثمان منصور). وقد نظم خليل في مناسبة زواجه أغنيته الباقية:

تمّ دورُه واتدوّر   عمّ نورُه وفات
شال الحلّة نوّر   زيْ بدر التّمام

وكان الصديق المشــترك الثالث السيد عــبدالقادر سليمان، شــقيق المطرب الفنان حسن سليمان الشــهير بــ «الهاوي». ولم يكن يغيب عن جلساتهم الســامرة الشاعر الراحل احمــد الشهيــر بــ «حدبايْ»، واحمــد الطريفي الزبير باشا، وعــازف العود خليل بنّي. وعــوض ابو زيد، والد الرائد مــامــون عضــو مــجلس الثــورة ابان حكم الرئيس السابق جعفر نميري، وحسن هلال خال أبناء عثمان منصور.

وكانت عادة خليل حين يؤلف اشــعاره ويلحنها أنه «كان يدندن بمطلع القــصيدة حــتى تتــأتى له، فيلقــيــهــا ارتجالاً (...) لم يكتــب غناءه قط، وهذه موهــبة انفــرد بها».(24) وكانت قدرته على النظم الفصيح فذة، لا تقل كــثير شئ عن ملكته ناصية اللغة الدارجة في عموم البلاد، نظماً ولحناً. وكــان لاطلاعه على أمهات كتب العربية، ودواوين الشــعر العربــي، تأثير بيّن جليّ في نظمــه. وربما كان له فــضل رائد في محاولة استنبــاط لغة تسمو على لغة العوام، وتدنو عن لســان عربان البادية. تأمّل قوله:

نجومك والله يــاليـــــل   جــيش مُـعَـبّا وغايِــــرْ
عشمَانْ مِثلي يا لـــــيل   ولا ســـاكِـــتْ غـــايِــرْ

طويل ومســـــيخْ مِعَتِّمْ   لاكْ مُريـحْ لاكْ غـايِـــرْ
أضـايِرْ في هـمــومـــــكْ   ويمـْـشي جرحكْ غـايِـرْ

والمتأمل في تراجم رواد شعر الغناء في السودان يلاحظ ان معظمهم كان يشقى بالموهبة التي أوتيها في النظم والبيان. فما كـان لأي منهم أن يصبح شاعراً معترفاً به إلا بعد اخـتبار مَلَكَاته. ولم يكن الاخـتبار في الغـالب ليخرج عن نمط اختـبارات شعراء العـرب القدامى. وكان يشمل النظم في الجناس، والتشـطير، والتثليث، وهلمّ جراً. ويدرك ذلك من قرأ ترجمة الشاعر الفحل الراحل ابراهيم العبّادي.

وكان خليل، بحكم الوظيفة والتعليم، ينتمي الى فئة المثقفين. لم يكن يعتبر نفسه شـاعراً غنائيـاً، ولا فناناً مغنيـاً، ولا ملحناً مـوهوباً فذاً. كـان لا يغني في حفـلات الزواج والافراح الاسرية التي يدعى المغنون لاحيـائها بالغناء والطرب. وكان شعراء الغناء والدوبيت العاصميون يكنون له احتراما كـبيرا. وكان حريصا على الاختلاف الى مجالس سمرهم، ومـشاركتهم النظ، والغناء رفقة العود الذي كـان شيئاً جديداً ونادراً ابان العشريتين الاولى والثانية من القرن الماضي.

ونال بمكانته وسط تلك الكوكبة التي لم يكتب لمعظم أفرادها الحصول على القدر التـعليمي الذي أصـابه خليل، شـرف أن يكون الفـيصل الذي احـتكم اليـه المغنون والشعراء فـي قضية «المضاربات الـغنائية» الشهيـرة. فقد كان هؤلاء انقـسموا الى فريقين تزعم احدهما المطرب محمد أحمد سـرور، سانده الشاعر عبيد عبدالرحمن. وتزعم الفـريق الآخر المغني الشـاعر عـمر الـبنّا، وسانده الشـاعر الكبـير صـالح عبدالسـيد (ابوصلاح). والحق ان السبب الاساسي لذلك العداء ليس واضـحاً تماماً. وتشيـر رواية موثوقة الى انه كـان اساساً تنافـساً مهنياً بحـتاً في صالون سـيدة فـاضلة في الخـرطوم. وانتهى الامـر بانقـسـام بين مدافـعين عن ابناء الخـرطوم ومعادين لهم بعدما اسيئ تفسير شطر بيت نظمه الشاعر ابراهيم العبادي في وداع صاحبة الصالون التي فُتن بها مجتمع الشعراء والمغنين آنذاك، فحُمل على انه هجوم

على الخرطوم. غير ان العبادي حرص منذ البداية على ان ينأى بنفسه عن ذلك التطاحن، وليس من الانصاف الزج به فيه من دون ارادته، ومشاركته فيه طوعاً(25).

وكانت صاحبة الصالون قد اضطرت الى الزواج، ومغادرة مرتع صباها الى الجنوب لتنفيذ أمر نقل وظيفي صدر بحق زوجها. وتبارى الشعراء في تأليف الاغنيات لتخليد المناسبة. ونظم العبادي قصيدة ورد ضمن أبياتها:

يوم وداعك لينا الثبور
انت يالخرطوم كون صبور
بوجودك كان في حبور
والله بعدك اصبح قبور

فعدّ الخرطوميون ذلك هجاءً لمدينتهم، واستعانوا بأبو صلاح ـ كان عندئذ نجاراً في «الحملة الميكانيكية» التي عرفت لاحقاً بـ «النقل الميكانيكي» ـ وانجب ذلك الهجاء المتبادل بعض الاغنيات الحسنة التي لا تزال باقية ومسموعة ومغنّاة، غير انه انحدر بمطربين وشعراء كبار الى درك من العلاقات الفاترة، والاتهامات المتبادلة. ولما رأى عقلاء القوم أن لا فائدة تُرتجى من هذا العراك التمسوا من خليل افندي فرح ان يتوسط بين الفرقاء. وانعقد اجتماع الصلح في دار السيد عبّادي آدم في مدينة الخرطوم بحري، وأكد ذلك الشاعر الراحل حدباي. غير ان محمد صالح يعقوب اشار نقلاً عن المرحوم الشاعر عمر البنا الى ان خليل فرح «لعب دوراً هاماً للوصول الى هذه النتيجة الحميدة». (26)

ومع ذلك فقد كان ينتمي بنظمه الفصيح الى طبقة الادباء، والناظمين بالفصحى. وكان جليساً لعلية القوم، كالسيد صمويل عطية رئيس قلم المخابرات ابان عهد الاستعمار البريطاني. فقد استدعاه السيد عطية الى مكتبه ذات يوم ف... «أسرع

(خليل) يلبي الطلب، وهل كان في مقدوره ان يتخلف؟ ولقي الرجل في مكتبه، فتفرس فيه هنيهة، ثم حياه، وأمره بالجلوس على مقعد بجواره، فجلس، فاجأه قائلاً بغير مقدمات: اريد ان اسمع اغنيتك المشهورة ' ' نحن ونحن الشرف الباذخ ' ' . قال هذا وهو يحدق في وجه الخليل. يحصي عليه كل خلجة أو انتفاضة، وادرك الخليل بسرعة خاطفة حقيقة الموقف: لقد بلغ امر الاغنية للرجل الاول في المخابرات، وهو الآن يستجوبه ليتحقق مما سمع. لم يهتز الخليل ولم يضطرب، بل أجاب في هدوء واطمئنان: إن المكاتب ياسيدي لا تصلح للغناء، ثم إن عودي ليس معي، وقد تعودت ألا أغني بدونه، فإن شئت ضربنا موعداً حيث تريد لأسمعك ما ترغب في سماعه من أغانيّ. وذهل صمويل لهذه الإجابة التي لم يكن يقدرها، وأحس أنه أمام رجل عظيم، وضربا موعداً، وكان الموعد في دار صمويل عطية نفسه. ومن هنا دعاني الخليل لأصاحبه ليغني في عرين الأسد. ودخلنا الدار واستقبلنا الرجل استقبالاً حاراً كريماً وقد دعا بعض اصدقائه الشرقيين ليستمعوا معه لهذا الفنان السوداني، وكان سخياً إذ حفلت مائدته بكل شهي مستطاب من طعام وشراب... ولا أطيل عليك، فقد غنى الخليل غناءً شجياً رائعاً، وطرب القوم، واستبدت بهم النشوة، واستعادوه الاستماع الى عمر بن ابي ربيعة (أعبدة ما ينسى مودتك القلب)، حتى اذا بلغت بهم النشوة الذروة اطمأن الخليل، وأصلح من عوده والتفت الى صمويل قائلاً: هذه بُغيتك ، وارتفع صوته قوياً أخاذاً وهو ينشد:

نحن ونحن الشرف الباذِخ
دابي الكرْ شباب النيلْ
نحن الصوْلة ونحن الدولة
نحن برانا نحمي حِمانا
نحن نموت ويحيا النيل
يانُزلانا أمُرْقوا الذِّمَّة

كيف يِنْطاقْ هوان الأمّة
زردوا حلوقْنا وشالوا حقوقنا
ديلْ عاوْزِين دمانا تْسيل
مافيش تاني مصري سوداني
نحن الكُلْ وِلادْ النيلْ

... وانطلقت أقوم له بمهمة ''الكورس، فقد أعداني بشجاعته، بل شاركني في مهمة الكورس بعض الضيوف الذين بدا عليهم الاعجاب بما يسمعون. وتفرقنا عند منتصف الليل وقد شد صمويل بكلتا يديه على يدي الخليل مثنياً ومعجباً. ومات التحقيق عن مصدر الأغنية منذ تلك الليلة.. ولعل الرجل قد أُعجب بالفنان الشجاع فضنّ به على الانجليز».(27)

وكان الصحافي حسن نجيلة أحد أبرز نجوم الصفوة السودانية المثقفة. وقد تخرج في مدرسة اعداد المعلمين التابعة لكلية غردون التذكارية. واختير معلماً لابناء عرب نظارة الكبابيش في بادية كردفان (غرب السودان) فزاده ذلك صقلاً في الخبرة، ومكانة لدى كبار شيوخ البادية السودانية، ووصف «ذكرياته في البادية» في كتاب ذاع صيته. وكان من القلة التي عنيت بتدوين اطراف من ايام عصرها في المجتمع السوداني الكبير المتنوع. ولولا انطباعاته الانثروبولوجية، ولمحاته الناقدة المتسائلة لضاع جانب مهم من تاريخ الصفوة السودانية، ووصف حياتها السوسيولوجية، وسيرة نبوغها. ولا شك ان جهد نجيلة في تدوين جوانب من سير خليل فرح، والشاعر محمد سعيد العباسي، والشاعر الصوفي ابراهيم التِّلبْ، امر باق على مر العصور.

وتكمن أهمية الحوادث والاخبار التي دوّنها نجيلة في أنها نبعت من معاصرة، واختلاط بالاشخاص المعنيين، وحفلت بالنصوص التي عززت مصداقية حرفيتها مقدرة نجيلة نفسه في معالجة النظم، وفنون القصة، وكتابة المقال. وقد عملت مع

الاستاذ نجيلة في آخر سني حياته عندما كان محرراً مخضرماً في صحيفة «الصحافة». ومع أن المرض كان قد اشتد عليه فان مقالاته الاخيرة كانت تنبئ عن رجاحة عقل، وغزارة معلومات، ورصانة أسلوب. ولم يتخل عن قلمه حتى وافته منيته، وأبى أن يتقاعد، على الرغم من داء السكر الذي أنشب أظفاره في بدنه.

بيد أن أقدم اشارة الى خليل فرح ربما هي تلك التي وردت في كتاب «السودان من التاريخ القديم الى رحلة البعثة المصرية» لمؤلفه الاستاذ عبدالله حسين «المحامي أمام محاكم الاستئناف والمحرر بالاهرام وصاحب الجريدة القضائية» (28). وقد ذكره المؤلف على رأس قلة أورد أسماءها في معرض الاشارة الى عظمة مكانتها في مجال الغناء السوداني. وذكر ان «للأغاني السودانية نغمة غريبة بالنسبة لاذواق أهل مصر. ولكنها نغمة محبوبة ومعانيها خير من معاني الأغاني المصرية الخليعة الماجنة». (29) وهو بلا جدال تقدير يضن به النقاد والصحافيون في مصر على الادباء والشعراء في السودان.

وكنت قد أشرت في غير هذا الموضع الى ان ثمة من اقاموا الدلائل على وجود مشابه بين خليل فرح والفنان المصري الشيخ سيد درويش. (ربما على غرار ما تصنعه النقاد والأدباء في عقد أوجه الشبه بين الشاعرين السوداني التيجاني يوسف بشير والتونسي ابي القاسم الشابي). وأبرز ذلك الذهاب الى أن دور خليل «كان اشبه شئ بما قام به الفنان سيد درويش في الاغنية المصرية، إذ على يديه تم تحريرها من محبسها التركي المهجن بتراث عصور الانحطاط الفكري حتى سطعت مصرية صميمة» (30) الارجح ان هذه الضروب من الشبه من محض المصادفة التي لا مسوغ لتبريرها.

وكان من أوضح مبررات التشبيه ان كليهما ـ خليل أفندي فرح والشيخ سيد درويش ـ عاشا في فترة زمنية واحدة، وَدَعَوا الى وحدة وادي النيل، والارجح أن الشيخ سيد سمع أغنية خليل «الشرف الباذخ»، فنظم أغنيته الشهيرة «مافيش حاجة

اسمه مصـري/ ولا حاجة اسمه سوداني/ بحر النيل راسـه في ناحية/ رجليه في الناحية التاني/ فوقاني يروحوا في داهية/ اذا كان يسيبوا التحتاني». «ولا اظن ان اكتـشاف الصلة بين هذه المقطوعة وقـصيدة «الشرف البـاذخ» التي كتبهـا ولحنها وغناها خليل فـرح أمر يحـتاج الى ذكـاء، وإن كنا نلمح سـمواً في كلمـات الخليل، وحرارة وصـدقاً في العاطفة، ودقـة في التصوير في مـقابل التقـديرية التي كست نشيد بديع خيري وسيد درويش» (31).

حتى محقق ديوان خليل عاد بعدما شبهه بالشيخ سيد درويش ليقول ان الخليل «ربما تميز عنه بكتـابة الشعر، وبوضوح الرؤيا السيـاسية وشمـولها، إذ كان يؤمن بوحـدة وادي النيل كله» (32). ولا ندري ان كان ذلك يعنـي ان درويش كان يؤمن بوحـدة جزئية لـدولتي وادي النيل! ومشكلة الشـيخ سيـد مع السودانيين ـ عـرباً ونوبة ـ أنه عمـد الى تنميط الأنسان الـسوداني، ووضعه فـي قالب النوبي الذي لا يجيد العربيـة، او النوبي البواب كما تنمّطه المسلسلات التلفـزيونية المصرية. ولذلك لم يحظ بتقـدير يذكر لدى السودانيين. ربما كـان ـ عليه الرحمـة ـ طيب النية، نقيّ السريرة، لكن الشـعب السوداني شديد الشفافـية والحساسـية. ولا تمكن بأي حال مقارنة انشودة الشيخ سيد بنشيد الوادي الذي قدمه المطرب محمد عبد الوهاب من كلمات الشاعر مأمون الشناوي:

عاشت مصر حرة والسُودان

دامت أرض وادي النيل أمان

إعملوا تنولوا واهتفوا وقولوا

السودان لمصر ومصر للسودان

غير ان النقطة المركـزية المهمة في هذا الجدل ان خليل فرح كـان يمثل، حصراً لا تمثيـلاً، ذروة الموهبة والنبـوغ الفنيين في السودان، إذ كـان يؤلف ويلحن ويؤدي ويعزف آلته الموسيقية بنفسه. وهي حال يتميز بها النبوغ الفني في عدد من البلدان

النامية، لكن لـها نظائر نادرة في العالم المتقدم، فـالمغني الاميركي مايكل جـاكسون يقوم بتلك الوظائف مجـتمعة. لكن تفرد طابع الآداء الغنائي الموسـيقي في السودان بالارتجال الموسيقي والصوتي من دون كثير اعتمـاد على مصاحبة الفرق الموسيقية يجعل الموهبة الـفنية السودانية أغزر انتـاجاً، وأعمق مضمـوناً، وأحدث شكلاً. وهنا تكمن قيـمة خليل فرح والمبـدعين الذين خلفوه وتركوا بصـمات ظاهرة في مسـيرة الغناء والموسـيقى في السودان. لذلك أعـتقـد أن الموسيقي السـوداني ـ خصـوصاً العازف ـ يملك قدرة كبيرة تجعله جديراً بالجلوس في مصاف الموسيقيين المرموقين في بلاد العالم المتـقدم، إذ يعزف آلتـه مع مغن يرتجل اتجـاهاته في المد والخفض، والخروج والدخول والتنويع، ويصنع ذلك باقتدار يحسد علسه مع عشرات المطربين في الليلة نفسها من دون مدونات موسيقية.

وفيـما كتب للشـيخ سيـد درويش أن ينهض بعبء تحرير الاغنيـة المصرية من القيود التركية، أفاد خليل فرح من التأثر بالاجنبي في إدخال آلة العود على الأغنية، وحرص في الوقت ذاته علي الإبقاء على خصوصيتها، وطابعها، وقوالبها الغنائية.

أما ما كـان من شأن التعليم والتكوين الموسيقـيين اللذين لقيهما خليل، فـهو امر مضطرب آخر. لقـد سكت عنه محقق ديوانه تماماً. وذكر نجيلـة أن اصدقاءه، وكان خليل أحدهم، كانوا يحـرصون على الاختلاف الى «حوليّة» السـيد أحمد بن ادريس التي تقـام لدى السادة الادارسـة في دارهم في حي المَوْرَدَة، في مدينـة أم درمان، «ولم تكن عنايتنا نحن خاصة بحضور حولية السـيد ابن ادريس للحشود الضخمة التي كانت تجتـمع لها فحسب، بل لحرصـنا للاستماع لهذين الاسـتاذين المصريين اللذين كان مقيمـو الذكرى يستقدمونهما من مـصر لتستمتع الجماهيـر بصوتيهما الرائعين. وكان خـليل شديد الاهتمـام والتعلق بهـما، حتى اذا اشـبعنا رغـبتنا في الاستماع اليهما، وهما ينشـدان هذا الشعر الصوفي الحلو، عملنا على الانفراد بهما في دار خاصة، وشـرعا يعلمان خليل فرح التوقـيع على العود. ومن هذين الرجلين

تلقى الخليل اول دروسه في العزف على العود، وهو أول مغنٍ سوداني يتقن العزف على العود عزفاً رائعاً أخاذاً، فكان البون بينه وبين مـغنيي ذلك العهد بعيداً شاسعاً سواء في ثقافته العامة أم في ثقافته الفنية»(33).

ويشيـر الموسيقـار اسماعـيل عبدالمعين الى ان مـصرياً يدعى أحمـد خليل، كان موظـفاً في مكتب البـريد في الخرطوم حـيث يعمل خليل، «هو أسـتاذ خليـل فرح، وأعتقد أن خليل أخذ منه بعض القواعد» (34). ويشير عبدالمعين ايضاً الى ان خليل كان صـديقاً للمرحـوم تميم الدار الذي كان ضـابطاً سودانياً في الجـيش المصري، وترجح مصادر سـماعية ومدونة انه كان أول سـوداني جلب عوداً الى البلاد، ومن تلك المصادر عبـدالمعين نفسه الذي وصف العلاقة بين خليل وتميم في عبـارته انهما كانا «يجتـمعان معاً في سهـرات يعيشون فيهـا بأرواحهم وراحهم» (35). وما دام صاحب اول عود في السودان نديماً لخليل وجليـساً له، فلماذا لا يكون أول من قدم له مساعدات يسيرة في تعلم العزف على العود واتقانه؟

كذلك كان خلـيل نديماً السيد عبدالـقادر سليمان الذي كان أحـد أول السودانيين الذين اتقنوا الـعزف علـى العود. وكـان من اول مـن اقتنـوه في دورهم (توفي في مارس 1994). ولولا اننا لا نعـرف تحديداً أيهما سبق الآخـر في تعلم العزف على العود لذهبنا الى تغلـيب اخذ خليل من معرفـة صديقه عـبدالقادر الذي كان مـوظفاً مرموقاً في احدى الشركات البريطانية التي أممتها حكومة الرئيس جعفر نميري.

ومما لا جـدال فيـه ان خليل تأثر تأثراً شـديداً بالنغمـات الشـرقيـة في نتاجـه الموسيقي. والأرجـح أن ذلك كان بسبب ما اضطر الى حـفظه عند تعلم العزف على العـود. كمـا أن خليل سافـر الى القـاهرة مرتين، الاولى في نحـو 1928/1929، وكانت الثـانية عام 1932. ولا بد أنه تشرب خـلال هاتين الزيارتين بالنغم الشرقي الاصيل. غير أن ذلك لم يترك تأثيراً يذكر في أنماط التأليف الغنائي والموسيقي التي

انتجها الخليل. فقد بقي وفياً للنغم السوداني الأصيل الذي لا تمكن نسبته أو إلحاقه بأي ثقافة موسيقية أجنبـيـة. والدليل على ذلك أن خليل نظم وتغنى يأغنيته الشهيرة «عزة في هواك» أثناء طبـابته في مستشـفى المواساة بالاسكندرية. كما ألـف أغنيته الذائعة «مـا هو عارف قـدمو المفـارق» أثناء زيارته لمصر. وسجـل ابان وجوده في القاهرة أنشودته الخالدة «شباب النيل» مع فرقة موسيقية مصرية.

وكـان خليل يعزف لنفـسـه رغم وجود عـدد من العـازفين قربه (عـبد القـادر سليمان، أحمـد خليل، خليل بني، اسماعيل عبد المعين.. ألـخ) ويقول عبد المعين «من خصـائص خليل ان تركيـبة عـزفه بيانـية (من البيـانو) لأنه هكذا تعلم عند أحـمد خليل». (36) وكان أغلب انتـاجه الغنائي يركن الى الايقاع الثـقيل، والارجح ان ذلك يعزى الى طبيعة خليل نفسه، «فقـد كان بطبعه يجنح الى الهدوء والراحة، وكان من ارباب المجالس». وكـان ذكياً للغـاية في توظيف ما يقـتبسـه من التراث. وليس أدل على ذلك من «عـزة في هواك» التي أخـذها اصلاً من لحـن مارش «ود الشـريفي». وكان عندما يهيم بمقام شرقي يطرقه في اوتار عوده ينصرف الى التلحين في المقام نفسه، ولكن على السلم الخماسي. ومن ذلك أغنيته اللطيفة:

بلى جسمي فَتَك جفاك   يا حـبيـبي أمـا كفـاك؟
أيها الظبي في صفـاك   يا أخا البـدر في صفاك
أنا راضي بحكم فَاكْ

ولم يلق اي من انتـاج خليل فرح الغنائي كـساداً حتى اليـوم، على الرغم من أن معظم الحانه تواترت إلينا نقلاً ومشـافهة، إذ إن الخليل لم يسجل سوى اسطوانتين في إحداهما أغنيته الخالدة «عزة في هواك»، والثانية تحوي إنشاده الفريد «أعبدة ما ينسى مودتك» للشـاعر القرشي عمر بـن ابي ربيعة. وقد كتب لاغنيـته التي اوردنا بعض ابياتها قبل قليل الخلود بحنجرة صـديقه الراحل الشاعر المطرب حدباي الذي سجلها في اسطوانة ادركت عهد التسجيل ولا تزال تبثها الاذاعة السودانية.

عزة في هواك

ليس هناك مواطن ســوداني لا يعرف أغنية عزة، أو لم يتغن بــها في مرحلة من مراحل حياته. إنها عنوان الوجدان السوداني، ورمز الوطنية. ذهب النقاد في تفسير كلمــاتها مذاهب شــتى. وبقي سرها كـامناً فيــها، غـير أن حــلاوة لحنها وعـذوبته وبساطته، خلدته في النفوس والمسامع، يطرب له السودانيون جيلاً تلو جيل.

يرى الاستــاذ اسماعيل عـبد المعين ـ وهو ممن عاصروا الخليل كـما أسلفنا ـ أن سر خلود «عزّة في هواك» يكمن في أنها مستــقاة اصلاً من لحنين شعبيين(37)، لا يزال اللحن الاول باقــيـاً بعـدما خلدته فـرقــة الموسـيقى الـعسكرية الـسودانيــة، وحولته«مارشاً» منذ نحو العام 1916، عندما دوّن الرقيب الأول فضل المولى فرج الله فقان (38) عدداً من «المارشات» والجلالات العسكرية التي لا تزال تشكل العمود الفقري للموسيقى العسكرية في البلاد.

إنه لحن عريق حقاً. فقد نظم أصــلاً بكلمات بسيطة ضاعت حتى على العسكريين ولم يبق منها سوى:

وَدَّ الشَّرِيف رايـُــو كِمــلْ رايـُــو كـِـمــــلْ
جـيـبـُـو لــيْ شَــلايتــُـو مـِنْ دَارْ قِــمِــرْ
يـــــا عــبـــاد الـــلـــه حِلّوني مِن جقودْ
كَـــدِي يــــا عـباد الله حِلّوني مِن جقود

وهي الصيــغة التي تؤديها حاليــاً فرقة سلاح الـموسيقى التابع للقــوات المسلحة السودانية (39). ويقال إن «المارش» قيل أصلاً في نهاية القــرن التاسـع عشر، عندما هرب ود الشريف من موقــعة دار قمرْ في دارفور (غرب السودان)، وكــان قد قابله الفارس جــقــود وهزمه، وأثناء فراره وقعت «الشــلاية» الخاصة به. غيــر أن المقدم عوض محمود يضيف «ومارش ود الشــريف هذا اختُلف حول روايته حتى تحصلنا على الرواية الصحــيحة من المساعـد حسن عبد الجليل وهو من قـدامى العسكريين

وهو من أبناء دارفور» (40). وقد إختـار خليل فرح لحن «ود الشريف» ـ أو المارش لان اللحن دخل قـاموس الموسـيقى العـسكرية السودانيـة قبل العـام 1920، على الارجح 1918 ـ اي قبل أن يفكر خليل في تـأليف أغنية «عزة في هواك» ـ مقـدمة موسيقية لأغنيته. ولذلك قصة طريفـة، وللاسطوانة نفسها قصة أكثر طرافة، فلولا الصدفة وحدها لما أنتج خليل تلك الاسطوانة. وهو حديث يأتي.

أما اللحن الثاني الذي اقتبسـه خليل فرح فهو لحن أغنية «الفنجري دقّـو(ه)» أو ربما سُمّيت «عمتي حوّا» (41). وقد كان شائعاً في أم درمان والخرطوم في مستهل القرن، بعد أن عمـرت أم درمان القبائل التي جئ بها لمساندة دولة الخليـفة عبد الله التعايشي في دار الهجرة. وتقول كلمات اللحن الاصلي حـسبما أداها الموسيقار عبد المعين:

عمتي حوا/ مـا شـفـتي الـليلـة

الفنجري دقوه/ كـدي رقصن صلـيـب

(والصليب بياء ممالة في العامية تصغير صُلُب أي الأرداف)

وتاتي اهمية الاستشهاد بالموسيقار اسماعيل عبد المعين بسبب معاصرته لخليل، واخذه منه. كـما انه كان طفـلاً مُدْركاً عندما اكـتسحت أغنيـة أم درمان «الحقيـبة» الحديثة غناء الطمبور. ويقول عبد المعين في شأن أصل أغنية عزة في هواك: «سألته (خليل) عن عزة، فقال لي أنا ماخـدها من لحن عمتي حوا. (وهذا اللحن) أخدتو من محمود سـوميت كان في (موسيقى) الأورط السـودانية، وكان موسيقـار شفته أنا صغـير (يتحـدث بلسان خليل). ومليت الكلمـات بعزة في هواك. سمـعت منه عزة (يتحـدث عن نفسه)، وطلب من عـبد القادر سليمـان أن يعلمني ليها على طريقـته، وكانت صعـبة، وكان بالفطرة يستـخدم ثلاثة بيمولات، وهي الطريقـة العلمية (...) وعزة عائشة للآن لانها ماخـوذة من الفلكلور. لحنها الأصلي كان خفيف، لكن خليل تقّلها عشان القعدات والتطريب».

وكانَ الاقتباس شائعاً وقتذاك. وكـان المطربون الخمسة او الستة الكبار يتقنون بألحان بعضـهم من دون حساسـية (42). وقد كان رواج هذا الضـرب من النشاط الفني رائجاً بخاصة ابان عـهد الاغنية الحديثة أول ما كان من أمـر نشاتها. وكانت أغنية الحقـيبة الحديثة نفـسها تؤدى بلحن واحد مرات عـدة. فكانت المجاراة، وكان التشطير، والتثليث، والتربيع، والتخميس.

نعـود الى حـديث المقدمـة الموسيـقـيـة لـ «عـزة في هواك»، أو بالأحـرى الى الاسطوانة نفسـها. كيف أنتجـها خليل؟ ولماذا لم يسجل أغنياتـه الاخرى وكنّ عدّة؟ القصة سردها المطرب الكبير أحمد المصطفى نقلاً عن استاذه وصديقه المطرب الحاج محمد أحمد سرور. فقـد كان انتاج الغناء في اسطوانات أمراً ليس رزيناً ولا راجحاً في نظر الصفـوة المثقفـة المهتمـة بشعر الغناء وألحـانه عندما كان خليل فـرح أحد فرسان تلك الصفوة. وقال احمد المـصطفى إنه عندما سرد سبب تسجيل خليل فرح لاسطوانتيه اللتين لم يزد عليهما، حرص كبار شعراء الغناء كالشيخ ابراهيم العبادي على اسداء الشكر اليه لأنه أزال مـن نفوسهم لبساً لازمهـم طويلاً بعد وفاة الخليل الذي طوي السر معه بوفاته.

يحدّث أحـمد المصطفى نقلاً عن سـرور أن الفنانين عبد الكريم كـرومة والامين برهان ذهبـا الى مـصـر اثناء وجود خلـيل فرح للـتطبب من السل. وكـانا ينويان تسجـيل بعض اغنيـاتهمـا في اسطوانات فحـمية لدى شـركة أوديون في الـقاهرة لحسابهما الخاص، غـير أن أوديون عرضت عليهما سعراً اعتبراه مـرتفعاً. فأعرضا عن التعاقـد معها. والتقيـا خليل فرح في القاهرة فسرّا إليه بما كـان من أمرهما مع الشركة المذكورة، فقال لهما خليل إن له صديقاً يملك مصنعاً لانتاج الاسطوانات، هو الأرمني ميشيان الذي أنتج لأسماعيل عـبد المعين اسطوانات «جبال التاكا»، و«قابلته مع البيّـاح»، وحجبوكـا يا ضوّ السمـا»، كما أنه أنتج معظـم ما سجله عمـيد الغناء الراحل الحاج محـمد أحمد سرور. وأخـبرهما بأنه سيستـغل صداقته مع ميـشيان ليحمله على تقديم عرض يناسبهما.

قدمهـما خليل إلى ميشيان، وعـرض عليهما سعراً قَـبِلاه. غير أن ميشـيان كان عـادة لا يحتـفظ بالمادة الخام التي تنتج مـنها الاسطوانات، وإنما كـان يطلبهـا من مستورديها بعـد أن يتعاقد مع المطربين، والفرق الموسيقية. فـطلب حاجته منها على أثر الاتفاق مع كـرومة وبرهان. وقبل أن يتـسلم ما طلبه، عرفت شـركة أوديون أن المطربين السودانيين سـيسجلان أعـمالهما لدى منافـسها ميـشيان، فاتصلت بـهما وعرضت عليـهما سعـراً أدنى. ورأى المطربان أن الأفضل لهما التـعامل مع أوديون المعروفة في السودان بدلاً من ميشيان الذي لـم يتعامل معه مطرب سوى عبد المعين وسرور. وكان لهما ما ارادا، وغادرا بعد ذلك عائديْن الى السودان.

بعد فترة، قابل ميشيان خليل فرح، وأبلغه بأن صديقيه لم يأتيا للتسجيل حسب الاتفاق، وأنه اضطر الى شـراء مادة خام لا يدري مـاذا هو صانع بهـا. وكان خليل رقيقاً وحـساساً للغاية، إذ شعـر بإحراج شديد، فقال لصديقـه الأرمني إنه سينقذه من هذه الورطة بأن يسـجل له اسطوانتـين، على الرغم من أن التـسجـيل من قـبل اشـخـاص لهم كينتونتـهم الشعرية كـخليل لم يكن أمراً مسـتساغـاً اجتماعـياً لدى مجتمع الخرطوم عَقْدَ ذاك.

اختـار خليل «عزة في هـواك» لتسجّل في إحـدى الاسطوانتين. ويبـدو أن عزة كانت قد راجت أصلاً في الخرطوم قبل مجئ خليل الى القاهرة، وتمكن الاشارة الى ما ذكـره الصحافي الاسـتاذ حسن نجيلة عـن كيف كان خليل يلهب بهـا العواطف والقلوب عندما يؤديها في «صالون فـوز» بحي الموردة العريق في مدينة أم درمان. غـيـر أن حدبـاي يقول إن «عـزة في هواك» نظـمت في مـستـشـفى المواسـاة في الاسكندرية، وسجلت في مصر.

استقبل ميشيان وعد خليل بتـرحاب كبير. وقال له بالمقابل إنه رداً على معروف خليل وكرمـه، قرر أن يستعين بابن عـمه ميشـو أرمناك الذي استقدمـه الملك فؤاد خـصيـصـاً لتـعليم المصريين فنون الـكمان. واوضـح لخليل أن الاسـتعـانة بميشـو

تستهدف ادخال لون جديد على غناء خليل مساهمة منه في تطويره وترقيته. وجاء ميشيان بابن عمه، وقدمه الى خليل فرح، وبدآ التوقيع استعداداً لتسجيل «عزة في هواك». وكان من أهم ما طلبه الاستاذ ميشو من خليل شيئين:

- أن يؤدي خليل الاغنية على ايقاع ثقيل، وليس خفيفاً حسبما سمع منه اثناء التوقيع.
- أنه بحاجة الى قطعة موسيقية لتكون مدخلاً ومقدمة الى الأغنية.

لم يَحِر خليل طويلاً، فهو معجب أصلاً بلحن «ود الشريف»، وما كان منه إلا أن عزفه لميشو أرمناك ليكون مقدمة للاغنية الخالدة. وشرعا في التوقيع والحفظ فترة طويلة، اعتادت خلالها أذن ميشو على الموسيقى السودانية. ولما فرغا من التسجيل قال خليل فرح لميشيان إنه شعر بإرهاق شديد من تلك التجربة، ولذلك قرر أن يعبئ الاسطوانة الثانية إنشاداً من دون موسيقى، وهي قصيدة «أعبدة ما ينسى مودتك القلب» لابن أبي ربيعة.

هذا، ولا ينبغي إغفال ما أشار إليه البروفسور علي المك في ذيل ديوان خليل فرح، فقد ذكر أن «أساس لحن أغنية عزة في هواك» هو لحن أغنية شعبية من منطقة دارفور، يقال ان فتاة نظمتها تخاطب أمها وتحكي لها عن بغضها لمن زوجوها له وهي لا تحبه: يا إيّة راعي ليّ/عشان هوان داك/ نموت بلا درية/الكركدي ما بقوم غلّة/ حلّوني من جقود/ يا رجال الله. والجقود تعني المُسن. وتابع المك ليقول «ورُوي أن الخليل إبان فترة مرضه تلك سمع فرقة موسيقى كشافة الجالية النوبية وهي تمر أمام المستشفى وكانت تعزف اللحن المعروف ' ' ودّ الشريف رايو كمل/ جيبو ليْ شالايتو من دار قمر ' ' فاستهوى اللحن خليلاً فاستحسنه واقتبسه». وختم المحقق حاشيته بالقول «ولا نرى هناك تناقضاً بين القصتين إذ كلتاهما تشير الى أن اللحن مصدره الابداع الشعبي»(ص 202).

وتستخدم موسيقى «عزة في هواك» شعاراً لاذاعة جمهورية السودان. وكانت، وربما لا تزال، القطعة الاساسية لتعليم الموسيقى للهواة. وقد أداها من المطربين السودانيين ـ كل على طريقته ـ ابوعركي البخيت، وعبدالرحمن عبد الله، ومحمد وردي، واسماعيل عبد المعين. وكان الاخير الاقرب أداء لاسلوب خليل فرح. وكان محمد وردي أكثرهم استشرافاً لـلآفاق التي أتاحتها، واستلهاماً للنغم المدفون في ثناياها.

ولا بد من التنويه الى أن النص المسجل في الاسطوانة ليس النص الكامل المثبت بالديوان. فعسى أن تسجل الأغنية بصوت حديث مكتملة لتكون إلحاقاً لتراث خالد يبقى عبر الأجيال والعصور.

شعار حقيبة الفن

أشيرَ في غير هذا المكان الى إجادة خليل نظم الدوبيت. وكان محتوماً عليه أن يساير عصره ومحيطه ومجتمعه، فقد كان الدوبيت سيد شعر الغناء عصرذاك. ونظم خليل عدداً كبيراً من القصائد في مجال الخمريات، رصدت رصداً دقيقاً مشاهد من ذلك العصر، واشخاصه، وتقاليده. ويمكن الرجوع إليها في ديوانه. غير أن اميزها من دون شك (وهو أمر يعتمد قطعاً على التذوق الشخصي) خمريته «يا مقرن النيلين». وقد أورد نصها كاملاً محقق ديوان خليل غير أن أسباب تأليفها اغفلت. وقد رأيت أن أوردها هنا استنادا الى رواية الشاعر الفنان (حدباي) أحمد عبد المطلب الذي لازم خليل منذ نحو العام 1923 حتى وفاة الاخير في 30 يونيو 1932.

يقول حدباي [43] إن هذه الخمرية قيلت في ناد يملكه ويديره شخص يقال له شيخ امين، فتحه في الخرطوم نحو العام 1918/17. وكان يسمى «كلوب» CLUB ولا يعني ذلك شيئاً سوى أنها حانة. وكان من ندامى خليل فرح في كلوب

شـــيخ أمـــين الصحافي عـــرفات محـــمـد عبد الله»، وطـــه صالح، وصديقه العزيز خالد حسن. وكـان شيخ أمين يستخدم نادلا اغريقيا وسـيماً يقال له «ينّي»، ومما مـيزه على ندلاء الحـانات الاخـرى أنه كان يصـدح بالطلبـات التي تطلب منه بصوت أخاذ «ويسكي... صـودا». وقد قال خليل خمرية «مـقرن النيلين» وفـي ذهنه إحدى خليلاتـه. وبما أن الخمرية استغـرفت نحواً من خمس صفـحات في الديوان، فقد رأيت أن انتقي منـها شـــيئاً مـــناسباً معتـــمداً على ما انـــتقاه المـــطرب عبد العزيز محمد داود وكان يـــؤديه مـــدخلاً (رمـــــية) لأغـــنيته «مســـاء الخير يأمـــــــير»، كمـا اعتمدت أيضا على ما كـان ينتقيه حدباي لينشـده على مسامع أصفيائه في لياليهم السامرة في مدينة الأبيـــض :

يامـقرن النـيـلـيـن ســـلام	بـــاشـــرنـــا قـــبـــال الـــمـــلام
ما بشيقنا من غيرك كـــــلام	قول لينا وين بـحـــــــــرك ده لام
حـــيـــينا حـــيـــاك الـــغمام	الـــلـــيـــلـــة نـــور بـــدرك تـــمـــام
اسمعنا من هـدل الحـمــــام	خـلـيـــنـــا نـــتـمـــايـــل تُـمـــام
اصبـحـنا بـالـلـه الـكـريـم	واتحصنّا من جور كلٍّ ريــــــم
كدى صبي ياجدي الصريـــم	واســـقـيـــنـــا قـبـال الـغـريـــم
قول نحنا في حـوض الجنـان	المولى يرخــيـــلـنـــا الـعـنـــان
رعيا لـمـخـضـوب الـبـنـــان	خـــلاني دن بـيــــن الـــدنـــان
ناولته كاس قال لـي عـجـــب	مازحته مال عني واحـــتـجـــب
دابروني ياناس ايش عـجـــب	ود الـدروع صـايـــم رجـــب
ريـمـــاً تحت سِـدِر النـبـــق	حسسته تَكَى جيـده وعـبـــق (44)
هـــاذرته إتــردف طِـبـَـــق	قال لي أنا نـعـسان صَـــدَق (45)
أنـا بـين نـديم بـالـعود تغـنْ	وقلـوب بـعيـدة عــن الضّغَـــن
وكؤوس مـزجـناها ورغـــنْ	درْ أيـــهـــا الـــرشا الأغـــــن (46)
يايــــنّي يـــابلبل أمين	صداح حميتني النوم يـمـــين
عـــقّـــب نـشـيـدك يـاأمـين	بالـلـه قـول لـي حبيبنا ويـــن

تفاحة في خدُّه البَـلُــــوح	عصروها ناس حَنّا وصَلُــــوح (47)
تبرد حشا الثاكلة التّــنــوح	وُتطرِّح الـوجـه الـكـلــوح
جَمَدانة وابريقـــين وكـــــاس	ونديم وساقي خدوده مــــاس
وجـنـيـنة سايقة نخيـــل وآسْ	أنا والحبـيـب ما معانا نـــاس
قالوا لي الناس مرضك مســاس	وأرجف تقول ما عندي ســـاس (48)
الغرفة زي حـفـــرة نحـــاس	الليل طـويل ولا إنـت حـــاسْ

والمدقق في اشـعار خليل فـرح لا بد أن يخلص الى أن الشعـر لم يكن يتقـمص خليل، وأن خليل لم يكن يسعى الى تقمص رداء الشاعـر، ليصطنعه اصطناعاً، وإنما كان الشعر أداته الطبيعية للتعبير عما يعرض له في شؤون حياته اليومية؛ فكان اذا اشتاق الى إحدى محظياته عبّر عن ذلك شعراً، وإذا استاء من حال البلد تفوه شعراً. وكان الشعر ينقاد له، ويأتيه طيعاً بلا تكلّف أو اصطناع.

ومن ذلك قصة الابيات الاربعة الشهيرة التي كانت شعاراً لبرنامج «حقيبة الفن» في إذاعة أم درمان، قبل أن يعاد النظر في البـرنامج في اواسط الخمسينات وشمل ذلك إلغاء الشعار الأول الذي تقول كلماته:

كيف أمسيتو ياملوك أم دُرْ
يبقى لينا نسيتو، المنام أبى ليّا
بالسقام لجسمي وخليل أكسيتوه
مالو لوْ بى طيف المنام آسيتوه

يقـــول حـــدباي إن غـــيداً أتين خليل ذات خـميس في منزله فـي أم درمان، وسألنه تحديدا عن قصـيدته «بقعة أم در». وكان معه صديقه حـدباي، فأتيا بورقة وأملى خليل على حدباي نص القـصيدة، استـجابة لطلب الحسناوات. فلمـا استلمن الورقة تأهبن لمغادرة الدار، وكانت بينهن فتاة «يحـبها خليل بصريح العبارة» ـ على حد تعبير حدباي ـ فطلب خليل من صديقه أن يســأل الغيد متى سيأتين ثانية، فقلن مجتمعـات: «الخميس الجاي»، ولم يفين بوعدهن حتى مات خليل. وبعـد نحو شهر

ونصف من مرور الموعد المضروب للملاقاة، قال حدباي لخليل: إن الحبيبات لن يأتين، والافضل أن نخلد حكايتنا معهن في قصيدة. «وهو كان يؤلف مباشرة، وأنا لا أؤلف إلا بالقلم والورق. وكان له إعجاب خلال تلك الأيام بنغم الساقل (منطقة الجعليين ـ وهو مطلع أو رمية أتى بها المطرب محمد ودّ الفكي بابكر الى الخرطوم في مستهل القرن [49]..) «المنام أبى ليَّ» فنظمت أنا البيتين البِقُوا شعاراً لبرنامج الحقيبة وهو أضاف المنام أبى ليّ». [50]

كان أبناء جيل خليل بصيرين بموهبته وتفرده، ولذا افتتنوا بغنائه، ودوبيته، وشعره الفصيح الذي نشرت بعضه الصحف السيارة، ومن أسف أن اهتراء ورق أغلب صحف ذلك الزمان في دار الوثائق القومية (المركزية) حال دون استعادة كم مهم من أشعار خليل، وتضمينها ديوانه. ولولا افتتان شبان عصر الخليل بغنائه لضاع أكثر ألحانه، لأنه ـ كما اسلفنا ـ لم يُعْنَى بتسجيلها في اسطوانات. والثابت أنه كان محباً وحفياً بصوتي كرومة والأمين برهان، وكان يشجعهما على التغني بأغنياته، غير أن مطربين آخرين ممن طواهم النسيان في عهد الحقيبة الاول (قبل انشاء الاذاعة) سجلوا بعض أغنيات خليل في اسطوانات نحمد الله اننا لا زلنا نحتفظ بها في مكتبة الاذاعة وفي اراشيفنا الخاصة.

ولاتهدف هذه الكلمة ـ على أي حال ـ الى نقد شعر خليل، او انتقاد ألحانه وصوته وعزفه، وهي لذلك لم تقف كثيراً عند روائعه مثل «فلق الصباح»، و«ماهو عارف قدمو المفارق»، و«تم دور واتدور»، و«طرفي باكي وحاس»، و«في الضواحي»، و«بدرك ياربيع فايت عليه جلال»، وغيرهن.

وقد خبا نجم خليل في عام 1932 بعدما انتكست صحته أثر اصابته بذات الرئة، ومكث في مستشفى النهر بالخرطوم طويلاً، ثم زار مصر مرتين ـ احداهما من اكتوبر 1928 حتى يناير 1929، والاخرى في عام وفاته. ويبدو أن وفاته

كانت نتيجة حتمية ليس لاصابته بالسل فحسب، وإنما لمقارعته الكأس، حتى أنه قال لصديقه أحمد الطريفي الزبير باشا «ايه يعني مدة طويلة ومدة قصيرة، خلينا نشرب عشان ننتهي بسرعة» (51).

«كان الوقت بين الثانية عشرة والواحدة. وكان هذا هو الوقت الذي فارق فيه خليل الحياة. ولما خرجنا من المكاتب سمعت في الترام أن خليل فرح توفي حوالي الساعة الثانية عشرة» (52). وقد أقام نفر من المثقفين تزعمهم السياسي خضر حمد عضو مجلس السيادة (هيئة رئاسة جماعية) السابق ومحمود ابراهيم حفلة تأبين ضخمة، «وأقيم حفل كبير يليق بشاعر ووطني كبير تبارى فيه الخطباء والشعراء، ومثل شعراء الأغاني شاعر الجمال حدباي الدي أنشد قصيدته بصوت حزين أبكى الحاضرين. ثم جمعت تلك الكلمات وطبعت في كتيب تخليداً لذكرى الخليل» (53).

وليس أصدق في وصف خليل فرح مما كتب الشاعر مبارك المغربي «كان يؤلف ويلحن ويغني، ولا تستطيع أن تميز أي الألوان أبدع. وشعره كان أكثر ذيوعا لتنوع مواضيعه. كان يطرب لكرومة والأمين برهان، ولم يكن يميل لسرور فلم يغن له شيئاً. ولم يكن يغني لغير نفسه. كان محباً للسمر والطرب ولا يعدل شيئاً بلياليه مع رفاقه. وكان هادئ الطبع، كثير التأمل، ولم يكن يحب المهاترة والنزاع وفلتات اللسان (...) الخليل كان نسيج وحده، ولا شك أن الوصول الى عمقه يحتاج لكثير من التروّي» (54).

وبعد! فإن خليل أفندي فرح يبقى أبرز المساهمين في وضع لبنات الأغنية السودانية المعاصرة. كما أنه تميز بمساهمته في ميدان الشعر الغنائي، خصوصاً لجهة تحويله «القصيدة الشعبية الى ارادة قومية، وانتقل بها من الخصوصية... وانتقل بها من الحي والمدينة الى الوطن الكبير. وانتقل بها من غزل الحبيبة الخاصة الى غزل الحبيبة العامة ـ الارض» (55). ولم تتأت بعد فرصة للوقوف على إبلاء

خليل في الشعر العربي الذي يقال في السودان، غير أنه يبقى علينا أن نذكر أنه شارك مشاركة بارزة في التعبير عن روح ثورة العام 1924 التي نادت بجلاء الانكليز عن مصر والسودان.

ولا يُغْمَط حقُّه في إبانة فضله بادخاله العود على الموسيقى الغنائية السودانية. وجرأته في المبادرة الى التوثيق والاستعانة بالتقنية المتاحة في حقل التسجيل وتطوير الأداء. وتعظم أهميته نتيجة وعيه التام بالظروف المحيطة به، فقد كان مدركاً دوره الطليعي وسط الشعراء والمغنين، وكان يحظى باحترامهم حتى نزلوا عند رأيه عندما حكّموه إبان خلاف المضاربات الشهير. وكان مدركاً حتمية الارتكاز على التراث، وضرورة استيحائه للخروج بأشكال عصرية جديدة. ولم يكن يترفع عن التراث، ولم يكن يُقْبَل عليه حتى يبتذله، او لا يخرج به من دائرته الأصلية القديمة. إن خليل يستحق منا أبقاء ذكراه جذوة متقدة في أفئدتنا جيلاً يتلوه جيل. فهو جزء أساسي من مقومات الهوية السودانية، عليه رحمة الله.

وحقاً «ان الحديث عن خليل فرح ـ الظاهرة الشعرية في دفتر الأدب السوداني الحديث ـ لا يقل متعة عن الحديث عنه كمطرب وطني صدح وأشجى حين صادر المستعمر حناجر الوطنيين آنذاك. هنا صار للكلمة المنتقاة في التطريب فعل السحر في نفوس الناس. وأصبح للرموز مدلولها ومغزاها في المجالس. كان الحرف واللحن ينموان في خط واحد صعوداً ولكن بقدر متساو في الحجم. هذا ما جعل لشعر خليل فرح قيمته عند سائر الناس في السودان، المتعلم منهم وغير المتعلم. إذ إن زواج العامية بالفصحى وميلاد لغة ثالثة تملك مقوماتها وخصائصها المتعلقة بها، إضافة إلى نجاح هذا الفعل في صناعة رمز تستوعبه تلك اللغة وتنجح فيه.. هذا كله يجعل من خليل فرح ظاهرة شعرية تتطلب ممن يدرسون الأدب السوداني الحديث أن يقفوا عندها ملياً قبل التسرع في الأحكام»(56).

□□□

الهوامش

(1) الملك، علي: ديوان خليل فرح، تحقيق، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 1، الخرطوم 1977.
(2) المصدر السابق: ص 3و4.
(3) المغربي، مبارك: من أعلام الغناء السوداني: خليل فرح، الحلقة (1)، م.إ.ت، السنة 35، الخرطوم، 17/2/1977، ص 40,9.
(4) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الارشاد، الخرطوم، ط 1، 1391هـ/ 1971م، ص 124.
(5) برنامج «من حياة خليل فرح»: إعداد أحمد الطريفي الزبير، تقديم محمد اسماعيل، مكتبة الاذاعة الصوتية، بث في 13/12/1968. وكان أول لقاء بين خليل واحمد الطريفي في عام 1923 في منزل صديقهما عبد الله أحمد الموظف في وزارة المالية. وكانت داره من الاماكن التي كان خليل ينشرح للقاء اصدقائه فيها. والطريفي هو نجل الزعيم السوداني المعروف الزبير باشا رحمة. وقد أقام فترة طويلة من حياته في القاهرة حيث يوجد فرع كبير من آل الزبير باشا. وأقام معه المرحوم خليل فرح في منزله بالقاهرة أثناء طبابته في مصر.
(6) ـ الصديق، عبد الهادي: نقوش على قبر الخليل، الخرطوم 1976.
ـ بدري، حاجة كاشف: الخليل الشاعر، الخرطوم 1954.
(7) علي الملك: ديوان خليل فرح، ص 4.
(8) احمد الطريفي الزبير: برنامج «من حياة خليل فرح».
(9) علي الملك: ديوان خليل فرح، ص 4.
(10) أحمد الطريفي الزبير: برنامج «من حياة خليل فرح».
(11) مبارك المغربي: من أعلام ، م.إ.ت.، 17/2/1977.
(12) يسميها علي الملك «الورشة الفنية لكلية غردون» (الديوان ص 9).
(13) المغربي: من أعلام ، م.إ.ت، 17/2/1977.
(14) احمد الطريفي الزبير: برنامج «من حياة خليل فرح».
(15) المصدر نفسه.
(16) المغربي، مبارك: إعداد وتقديم، برنامج «مع رواد الاغنية السودانية»، مكتبة الاذاعة الصوتية، بث 1977. وكان المغربي قدم هذا البرنامج في حلقات نشرتها مجلة الاذاعة والتلفزيون. غير أن البرنامج تضمن استدراكاً واضافات أهملت في الحلقات المنشورة.

(17) احمد الطريفي الزبير: برنامج «من حياة خليل فرح».

(17/أ) في حديث أدلى به الفنان الكابلي لبرنامج «نسايم الليل» تقـديم الفريق ابراهيم أحمد عبد الكريم بثته القناة الفضائية السودانية في 1997/5/5

(18) اسماعيل عـبد المعين (الموسـيقـار): برنامج «مع أهل الفن»، حلقـة خاصة عن خلـيل فرح (بمناسبة ذكرى مرور 30 عـاماً على وفاته)، إعداد وتقديم محمد خـوجلي صالحين؛ مكتبة الاذاعة السودانية؛ بثت في 1962/6/26.

(19) احمد الطريفي الزبير: برنامج «من حياة خليل فرح».

(20) المصدر السابق.

(21) نفسه.

(22) المغربي: برنامج «مع رواد الاغنية السودانية».

(23) علي الملك: ديوان خليل فرح.

(24) حدباي احمد عـبدالمطلب (شاعر ومغن): برنامج «من تاريخ الاغنية السودانيـة»، تقديم عبد المنعم شيبون؛مكتبة الاذاعة الصوتية؛ بث في 1974/12/22.

(25) يعـقوب، مـحمـد صالح: سـودانيات في صـالونات الأدب، دار جـامعـة الخرطوم للنشـر، الخرطوم، 1991، ص 66.

(26) المصدر السابق: ص 82.

(27) نجيلة، حـسن، الاستـاذ: ملامح من المجـتمع السـوداني، ج 1، ط 3، منشورات دار مكتـبة الحياة، بيروت، 1964، ص 183ـ184.

(28) حـسين، عبـد الله: السودان من التـاريخ القديم الـى رحلة البعـثة المصـرية، ج 2، المطبعـة الرحمانية بمصر، 1354هـ/1935م، ص 531.

(29) المصدر السابق: ص 531.

(30) علي الملك: ديوان خليل فرح، ص 22.

(31) عيدروس، مجذوب: خليل فرح وسيد درويش، جريدة «الصحافة» 1980/11/13، ص 5.

(32) علي الملك: ديوان خليل فرح، ص 22.

(33) نجيلة: ملامح، ج 2، ص 191ـ192.

(34) اسماعيل عبد المعين: برنامج مع أهل الفن (تقديم محمد خوجلي صالحين)، 1962/6/26.

(35) المصدر السابق.

(36) نفسه.

(37) نفسه.

(38) محمود، المقـدم عوض محمد: الموسيـقى العسكرية قديماً وحديثاً، إعداد النقـيب علي يعقوب كبـاشي، فرع البحـوث العسكرية، المطبعـة العسكرية، الخرطـوم، يونيو 1992. ويضطرب المؤلف أو معد الكتاب الذي تعهد إكماله عرفاناً لاستاذه الذي توفاه الله، في ذكر اسم فقان، فهو تارة فرج الله فقان (ص 155)، وهو تارة فضل المولى فرج الله فقان (ص 158)، وهو أيضاً فرج الله فضل الله فقان (ص 159).

(39) أود أن أعرب عن جزيل امـتناني للنقيب (الموسيقـار) علي يعقوب كبـاشي إذ زودني كتاب استاذه عوض محمـود قبيل صدوره رسمياً. وقد جمع بيننا الاخ الصديـق اللواء محمد عبد الله عويضة الذي كان وقتـئذ قائداً لفرع التوجيه المعنوي في القيـادة العامة للقوات المسلحة بالخرطوم. وإمـتناني أكبـر للنقيب كبـاشي إذ دلني الى شريط سـجله للاذاعة الســودانية يحوي جـميع المارشــات والجلالات العسكرية بمصـاحبة فـرقة سـلاح الموسيقى وجـوقة منشديها، ويجمع تسجيل كل منها بين الموســيقى والكلمات الغنائية الاصلية. وهو شريط لا شك أنه كنز.

(40) المصدر السابق: ص 168.

(41) اسمـاعيل عـبد المعين: برنامج «مـحكمة الفن»، اعـداد وتقديم ذو النون بشـرى وعلم الدين حامد، المكتبة الصوتية للاذاعة؛ بث 1980/2/22.

(42) أحمـد المصطفى (مطرب): برنامج «كتـاب الفن»، إعداد وتقديم مـحمود ابو العـزائم، إذاعة صوت الأمة السودانية، بث ؟197. وقد استمعت الى المطرب نفسه يروي الحكاية بحذافيرها في برنامج «حقيبة الفن» الذي قدمه المبارك ابراهيم وبث في 1962/6/6.

(43) ذكريات حدباي أحمد عبد المطلب: تسجيل خاص أهدانيه الاستاذ عوض محمداني مصطفى، المدير السابق لإذاعة إقليم كردفان ـ الأبيض. وهي ذكريات تلقائية لأن حدباي كان يسردها في جلسة عادية مع أصدقائه في الأبيض (التسجيل تم في اواسط السبعينات).

(44) هكذا سمعتها على لسان المرحوم حدباي، لكنها وردت هكذا في الديوان:

ريمـــــاً تحـــت شــدَرْ النبق

حسسته وتكى جيده وَحُدق

(45) رواية الديوان:

عاتبـته بالقـــول الســـبق

قــال لي أنــا نعسان صدق

(46) في الديوان «صبيناها» بدل «مزجناها».

(47) قال حدباي إنه ســأل خليل عما قصــده من قوله «حنًا وصلوح»، فذكر أنه أجـاب عنه بقوله إنه يريد أن يوضح أنها خمرة أجنبية وليست محلية.

(48) أوردها الديوان «أرجـف تقـول أنا عندي ســاس»، وأشـار الى ان ''الســاس'' هو داء الزهري بعامية أهل السودان. غير أن حدباي تمسك بروايته وتخريجه لمعناها.

(49) انظر: أصول الغناء السوداني.

(50) حدباي :ذكرياته (عوض محمداني).

(51) علي الملك: ديوان خليل فرح، ص 12.

(52) حمد، خـضر: مذكرات خضـر حمد، الحركة الوطنيـة السودانية الاستقـلال وما بعده، ط ا، الناشرون: مكتبة الشرق والغرب، الشارقة، 1980، ص 42.

(53) المصدر السابق: ص 42. ولا يوجـد أثر للكتيب الذي أشار إليه خضر حـمد. وربما كان بين مقتنيات إحدى أسر المثقفين الذين عاصروا تلك الفترة وهذه دعوة إلى تسليم نسخة منه الى

دار الوثائق القومية السودانية او إعادة نشرها في احدى الصحف السيارة.

(54) مبارك المغربي: برنامج «مع رواد الأغنية السودانية»، المكتبة الصوتية للاذاعة، بث 1977.

(55) قدور، السر أحمد: أوراق سودانية، المطبعة الفنية، القاهرة 1992، ص 44.

(56) جماع، فضيلي: قراءة في الأدب السوداني الحديث، مطابع دار جريدة عمان للصحافة والنشر، ط 1، روي (سلطنة عمان)، مارس/آذار 1991، ص 47.

●●●

الشاعر
صالح عبد السيد ابو صلاح



مثلما تفردت حناجر المطربين في السـودان وتنوع مخزونهم من الالهام النغمي، مما يجـعل كلاً منهم مـدرسة أو اتجـاهاً قائمـاً بذاته، كان كل من شـعراء الأغنـية السودانية الحديثة التي تعرف شيوعاً بـ «حقيبة الفن» مدرسة متفردة، بما أوتي من مواهب في النظم، ودرجات من الرقة والرهافة ، وقدرات على صوغ المعاني وسكب التعابير ورسم الصـور. ولهذا يصعب أن يقال إن عبيد كان أشـعر من عتيق، أو أن العبادي كان أرق من ود الرضي. وهو شـبيه بصعوبة تفضـيل سرور على كرومة، أو محـمد وري على مـحمد الامين، إلا إذا كـان معـيار التفـضيل ذاتيـاً وانطباعـياً وفردياخالصاً.

غير أن الشاعر الكبير حقاً صالح عبد السيد أبو صلاح بزّ كل شعراء تلك الحقبة التي خلدتها أشعارهم بتفننه في صناعة الشـعر، وإمعانه في انتقاء الالفاظ، وتنويع القوافي والتزامهـا. وقد خاض إبان عشرينات القرن العـشرين معركة كبـيرة حقاً، بوقوفـه منفرداً ضد غالبـية شعراء جـيله، في ما عرف بفتـرة «المضاربات». وتعلم

خلال تلك الفترة أن يمزج في براعة وعبقرية، لم يؤتها غيره، بين الإلهام الطبيعي وصنع القصيدة صنعاً فنياً راقياً، حرصاً على أسلوب النظم، وتنويعا في الاشكال والقوالب الشعرية، وتفنناً في أساليب التأليف، وجرياً على بحور يصعب خوضها، وإمعاناً في إعجاز الفريق المناوئ إبان تلك «الحرب الفنية»، التي وقف بعيداً عنها الشاعران الكبيران خليل أفندي فرح والشيخ إبراهيم أحمد العبادي.

لذلك تصلح كل أغنية نظمها أبو صلاح موضوع درس ومحل تفاكر، للغوص في معانيها، وتذوق البراعة والرهافة والعذوبة الكامنة في معانيها وصورها، وتأمل القدرة الفريدة التي وُهبها أبو صلاح، حتى بقيت قصائده تنافس نفسها على مر السنوات.

ينتمي ابو صلاح الى الجيل الاول من شعراء نظم القصيدة الغنائية التي اتكأت عليها الأغنية السودانية بشكلها المعاصر الذي رأيناها عليه في نهاية القرن العشرين. وهو من الشعراء الذين عاصروا فترة الانتقال من سيادة عصر الغناء القديم (الدوبيت والطمبور الحلقي والرميات) الى عصر الغناء الحديث، وتعد مساهمته في الشق الاخير من أكبر المساهمات التي لا تزال تشكل منبعاً للوجدان السوداني وأصلاً لمقاييس الجمال والحب والخير التي تحكمه.

والحق أنه كان أعجوبة. إذ بدأ نظم الشعر وهو في نحو الرابعة عشرة من عمره، ولم يُطلق موهبته على الملأ إلا بعد أن أكمل تشطير ديواني المادح اليمني عبد الرحيم البرعي والعاشق الصوفي محي الدين بن الفارض. وظلت موهبته متقدة وقريحته سخية ومتماسكة ومذهلة منذ عامه السابع عشر (1) حتى وفاته ذات يوم في عام 1963.

وُلد صالح عبد السيد إبراهيم نوار في حي الموردة، في أم درمان، نحو العام 1890 (2)، غير أن حفيده ذكر أن جدّه وُلد العام 1891(3). كان والد أبو صلاح

من مجمـوعات الكتبة والمحاسـبين المصريين الذين وفدوا الى السودان وأقامـوا فيه إبان الحكم التركي المصـري. وقد وُلد ابو صلاح أثناء حكم الدولة المهـدية. وكان له من الإخوة خضر وجـبر الله والسارة ووردة. وذُكر أن أخته السـارة كانت شاعرة مُجيدة، وربما تأثر بها أبو صلاح(4).

لدى بلوغه العـام السابع من عمـره، ألحقه والده بـخلوة الفقيـه (الفكي) حسن حـسين في الموردة (5). ومكث فـيـها بـضع سنين، أُلحق بعـدها بمدرسـة البعـثـة الإرسالية الاميركية. ولما انتـقلت أسرته الى الخرطوم تحول الى مدرسة الوابورات، وبقي فـيها سـت سنوات تعلم فيـها صنعـة النجارة، وانضم بعـدها الى مصلـحة الوابورات (النقل النهري).

والحقيقة أن الوضع الجغـرافي لحي الموردة جعله نقطة التقاء وتخلط بين أعراق متـعددة. لقد كـانت منطقة الموردة، في زمـان مضى، أشبـه بالمدن والموانئ، إذ إن وقوعها علـى شاطئ نهر النيل في مبدأ اقتـران نهريه جعل منها ميناء نهـرياً مهماً وسوقاً لتغذية مدينة أم درمان بالأسـماك وأخشاب النجارة والمراكب ونقل البضائع نحـو الوسط والجنوب. ولذلك تنوعت أصـول سكانهـا، وحـدث بينهم تخلط فـريد شدّهم الى الارض والناس والنيل والحـياة والخيـر والجمال. ولعل أبا صلاح خـير مثال لابناء تلك البيئة الفريدة في تمازجها وتماسكها ونبوغها.

وربما كان جـهلُ كثيرين بأصل عـائلة أبي صلاح، وتحزّبُ آخـرين ضده، تاثراً بعداوة ورثوها عن آبائهم وأقاربهم الذين اتخذوا مـواقف مناوئة له بسبب خلافات فترة «المضاربات»، من الأسبـاب التي حدت بهم الى الإدعاء بأن أبا صلاح ربما كان مسيحياً فأسلم (5).

ومثل كل الشْعراء، كـانت تنتابه الهواجس والقلق، فلا يستـقر على حال أو عمل بعينه. فقد استقال من مـصلحة الوابورات لينضم الى الفوج الاول من العمال الذين

شيدوا خزان سنّار (وسط السودان). وبعد اكتمال العمل في الخزان التحق بـ «الحملة الميكانكية» (مصلحة النقل الميكانيكيً). ثم رأى أن يجرب حظه في العمل التجاري الحر، فاستقال من الحملة الميكانيكية، وأضحى تاجراً، ففتح دكاناً في سوق أم درمان لبيع «العراريق» والسراويل والطواقي. ثم عمل نجاراً، وفتح محلاً للنجارة في حي الرباطاب في أم درمان. ثم نقل محله الى سوق التّمّارة في الاربعينات. وما لبثت الحرب العالمية الثانية أن اندلعت بعد الازمة الاقتصادية الطاحنة التي عمّت العالم آنذاك، فتضاءلت فرص العمل الحر، وتقلص النشاط الاقتصادي بوجه عام، فعاد شاعرنا الى وظيفته السابقة في «الحملة الميكانيكية».

بدأ أبو صلاح بنظم قصائد السِّيَر، ثم عرّج على الدوبيت، وكان الغناء الشائع آنذاك، ثم كتب الاغنية (7). وكان سبّاقاً في هذا المجال، إذ إن أول أغنية سودانية تسجل على أسطوانة في مصر، العام 1927، وهي أغنية «لو تجازي ولو تسمحي» التي سجلها المطرب بشير الرباطابي، من نظم أبي صلاح. وهي تنتمي تاريخياً الى ما يعرف بفن الطنبور، الذي يبدو أنه لم يكن يقتصر على الكرير الحلقي الذي ساد المناطق القريبة من العاصمة في شمال السودان، بل عرف آلة الطمبور نفسها، بذات النمط الذي أتت به من منطقة الشايقية والرباطاب في أقصى شمال البلاد.

وتميز أبو صلاح على أقرانه من شعراء «الحقيبة» ومن تبعوهم بقدرته الفائقة على استخدام الجناس، واتباع لزوم ما لا يلزم في النظم. ويمكن الاستشهاد في هذا الجانب بأربعة أبيات له ورد فيها حرف الشين 20 مرة:

نَشدَ (8) الشاديات حَشُو البَشَمْ (9) شاجِينا

شبٌ شوقنا شوانا شكا الشَّغَفْ (10) ناجِينا (11)

شهد شفا الشوادن شربة شوق راوينا

لا شك رشفة تشفي شُعَل (12) شواظ وهجينا

ويمكن الاستشهاد أيضاً بأربعة أبيات من نظم أبي صلاح يرد فيها حرف العين 20 مرة، وهي:

عَمَلَتْ بالعندْ عادتْ على معلولا [13]

عدّتْ على الصوابع كم تعدّى عزولا

عضعضت العنب بالمعدنة المعسولا

عجزت عن علاجي وبى عذابي عجولا

وقد أتاحت تلك البراعة في النظم لأبي صلاح أن يطرق أغراض الشعر كلها. فقد كتب في الغزل، وفي حب الوطن، وتمجيد قوات الجيش الوطني السوداني، وخلّد الاستقلال، وألف في المناسبات الوطنية المختلفة. ولهذا كان أبو صلاح يكنى «رب القوافي». وكانت هذه الألقاب شائعة آنذاك، فقد كان الشاعر المغني أحمد عبد المطلب حدباي يكنى «شاعر الجمال»، وكان العبادي يلقب «شاعر الغزل»، أما عبيد عبد الرحمن فكان يلقب «الأديب».

ومن أهم جوانب شعره التي لم تحظ بالتدوين والدراسة قصائده الصوفية والنبوية. وله ديوان مخطوط عنوانه «جواهر الأشعار في مدح النبي المختار». وكان أبو صلاح قد اتجه الى التصوف، خصوصاً بعد استقالته من «الحملة الميكانيكية»، وانتمى الى كيان الأنصار الذي يرعاه بيت الامام المهدي، وواظب على حضور مجلس السيد عبد الرحمن المهدي إمام الانصار ومؤسس حزب الأمة. وألقى في ذلك المجلس عشرات القصائد في المديح النبوي وفي مدح الإمام عبد الرحمن المهدي. ويقال إن السيد عبد الرحمن كان يُدنيه ويستعذبُ أشعاره، الى درجة أنه أهداه «كوفية الأنصار» [14]. وقد أسمع أبو صلاح بعضَ من عرفوه أكثر من 60 قصيدة في المديح النبوي. ويُذكر أنه حفظ القرآن أثناء دراسته في الخلوة. وكان يرتاد مناسبات كبار شيوخ الطرق الصوفية.

ومن ملاحظات النقاد الحصيفة أن أبا صلاح كان يكثر من صور القمر في شعره، هلالاً وبدراً وقمراً. ولا تكاد تخلو قصيدة من نظمه من ذكر القمر أو الهلال في أولها أو في آخرها (15). وكان سكُوتاً، شديد الإعراض عن الجلسات الاجتماعية. وكان يُلزم نفسه بكتابة قصيدة، على الأقل، يومياً.

وكان شديد السخرية في تعليقاته. وتُحكى في هذا السياق زيارته لمأتم للقيام بواجب العزاء، فالتفت حوله مجموعة من الحضور، وسأله أحدهم في صفاقة: انت يا أبو صلاح عينك دي مصرورة ليه؟ وكان يشير الى الحول الظاهر في عينيه. فردّ عليه أبو صلاح بمنتهى الهدوء: لأن الناس ما مالية عيني المفتّحة! وكانت فتاة مليحة تدعى بدور قد دخلت بيت العرس في حي القلعة ففوجئت بأبي صلاح جالساً أمامها، فراعها الحول البادي في عينيه، فعلقت على ذلك المنظر في سخرية. وما لبثت أن دعيت الى الرقص، فنزلت الساحة لتتأود وتتثنى عن قوام أخاذ، فأنشأ أبو صلاح قصيدته الشهيرة «العيون النوركَنْ بِجْهرا/غير جمالكن مين السّهّرا/ يابدور القلعة وجوهرا/ عالي صدرك لى خصرِك برى/ فيهو جوز رمان جلّ البرَا»(16).

في جانب من ذكريات الصحافي محمد الخليفة طه الريفي يقول: «تشيعت في البداية للشاعر أبو صلاح، ليس لأنه كان أجود الشعراء شعراً. أبداً. هو ليس أجودهم شعراً، ولكن شعره كان جيداً من غير شك، ولأنه كان أكثرهم إنتاجاً. أبو صلاح وزع أغانيه لعدد من فناني الحقيبة الأوائل، وإن كانت تسمية الحقيبة قد جاءت متأخرة. هناك عدد من الشعراء غيره، هناك إبراهيم العبادي، وسيد عبد العزيز المبدع العظيم، وعبيد عبد الرحمن، ومحمد بشير عتيق، وغيرهم (...) ومع مرور الأيام أصبح لكل فنان أشياع وأتباع، وحظي الفنان كرومة بأكثر المتشيعين (...) كانت هناك منافسة شديدة بين شعراء الأغاني. وهذه المنافسة أحدثت نهضة. انا اسميها نهضة أدبية. وهم سموا هذه المنافسة في ذلك الوقت «المضاربة». هذه المضاربة حفزتهم على تجويد المدائح النبوية وتقليدها. وخاصة مدائح المنطقة

الوسطى، أعني شعر الجعليين والجزيرة. هذه المدائح كلها فيها لزوم ما لا يلزم. وفي أغاني الحقيبة الكثير من لزوم ما لا يلزم» (17).

كان التنافس بين شعراء الحقيبة على أشده. ويقال إن خليل فرح حين ألف قصيدته الذائعة «في الضواحي وطرف المداين»، رد عليها الشاعر إبراهيم العبادي بقصيدة «في المحاسن حسن الطبيعة/ تلقى هيبة وروعة وجمال». وسرعان ما رد الشاعر عبيد عبد الرحمن بقصيدته: «في المحاسن». ويقال إنه أُلّف في هذا البحر وحده نحوٌ من 60 قصيدة!

ومن أمثلة المجاراة، وهي غير التشطير والتثليث والتخميس والتسديس، حين نظم عمر البنا أغنيته «زيدني في هجراني (في هواك ياجميل العذاب سرّاني)»، سارع عبد الرحمن الريح الى مجاراتها بقصيدة «غبت عن إنساني» التي غناها الفاضل أحمد.

وكان شعراء الحقيبة ـ مثل شعراء الجاهلية ـ يخلدون المناسبات والأشخاص في قصائدهم التي تحولت أغنيات ناجحة بقيت عبر الأزمان والأجيال. ومن الأمثلة على ذلك يحكى أن والد الشاعر الغنائي خليفة الصادق ذهب الى صديقه الشاعر عمر البنا، وأبلغه بأنه أحب فتاة، وينوي التقدم الى ذويها لخطبتها، ورجاه أن يؤلف شيئاً في مقتضى الحال، فألف الشاعر أغنيته الخالدة «أنا «صادق» في حبك»، وهي مسجلة بصوت الثنائي ميرغني المامون وأحمد حسن جمعة.

والحق أن إشارة الريفي الى الجانب الايجابي من فترة «المضاربات» أُغفل كثيراً، وساد الاعتقاد بأنها كانت عموماً فترة خلاف عظيم وفتنة حجبها الله بالصلح الذي تم على يد عدد من الأخيار، منهم الشاعر خليل أفندي فرح بدري (18).

ترك أبو صلاح للشعب السوداني ثروة ضخمة من الأغنيات والقصائد. ومن أسف أنه لم يصدر له سوى ديوان وحيد في عام 1975. وقد حوى عدداً كبيراً من

الأخطاء الطباعية، فضلاً عن وجود تباين جلي بين النصوص المثبتة فيه والنصوص نفسـها التي يستمع إليها الشعب من أصوات المغنين الذين صدحوا بأغنيات أبي صلاح. وقد صدر الديوان في 56 صفحة من القطع الصغير. قدمه الى القراء الشاعر صلاح أحمد إبراهيم بكلمة أكد في مستهلها أن «الشعر الجيد ـ كُتب بالفصحى أم بالدارجة ـ يتحدث عن نفسه دون حاجة الى من يُزكّيه». وأشار الى أن السر الذي يجعل كلمات أبي صلاح «تحرك أولادنا من بعدنا مثلما حركت آباءنا من قبل أن بين أثنائها نتعرف على روح حقبة من تاريخنا الغنائي، وعلى نفسية شعبنا في فترة ما، وعلى خلجات شاعر مُجوِّد» (19).

وأشار صلاح أحمد إبراهيم الى براعة أبي صلاح في استخدام اللغة، ونهله من معانيها الدقيقة، ومن موسيقى الألفاظ، دون أن يشعر المستمع الى قصائده بأنه تكلف نظمها. ولاحظ بوجه الخصوص «أن شاعر الحقيبة يعمل على إثراء معلوماته بالملاحظة أو الاطلاع (...) وتظهر معلوماته الكثيرة هنا وهناك دون استعراض أو تكلفة (...) وهذه القدرة على الملاحظة والجري وراء المزيد من المعرفة هي التي جعلت معاني أبي صلاح وتشبيهاته طريقة مبتكرة، وروّضت له التعبير، لاتساع مجال خياله بحيث يواتيه ما يريد في يسر وسهولة» (20). وإستشهد بنماذج من الجناس والطباق والتزام لزوم ما لا يلزم والمقابلة والتقطيع الموسيقي والملاءمة بين الحروف والمخارج.

ولفتَ الى أن أبا صلاح كان مغرماً بتكرار «ما» الاستفهامية في قصائده. ولاحظ صلاح أحمد إبراهيم أن الشاعر لا يلفت نظره إلا الجمال الخارجي والمظهر، ولهذا طغت الحسية وسيطرت على غالبية قصائده. ويشير خصوصاً الى قول أبي صلاح:

فيك يا حبيبي اتنين للمنام سالبين

هم شالوا نوم عيني وللفكر تاعبين

يوجهك الكوكب يجهرني ساعة يبين

وبى قامتك اليايات الفي الصدير لاعبين

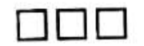
ويستكمل ملاحظته بالقول: «ليس معنى ذلك أن الشاعر شاعر فضيحة أو ابتذال أو معاشرة جنسية على نحو ما كان عليه بشار أو عمر بن أبي ربيعة. فالمحبوب لدى أبي صلاح «قمر في سماه مدلل»، وهو «ظُبي رامه في الغرف محجور»، لا يراه حتى في الخيال، «والنجوم من وصالك أسهل»، وهي «شوف العين قالت لا لا/ صدت من تيها ودلالا». ويكرر معنى العفة في القصيدة. فلسنا إذن أمام شاعر فتك به الشبق الجنسي. عكس ذلك فإننا نلاحظ أن التعبير عند الشاعر رغم حسيته لا ينتقل الى المفحش. ونستشف من وراء ذلك نفساً مهذبة وإكراماً للمحبوب (...) والحسية التي نلاحظها عند أبي صلاح لا تنبع من صفات نفسية خاصة بالشاعر، ولكن من تقليد شائع في غناء الحقيبة. وليس ذلك لأن مزاج الشعب مزاج حسي (...) ولكن التقليد الحسي ينبع من وظيفة الرقص الذي من أجله صيغ الغناء خارج نطاق الحجاب والعزلة الشديدة التي كانت تعيشها الفتاة السودانية» (21).

تضمن ديوان أبو صلاح قصائده الغنائية التالية: لحظك الجرّاح، خلِّي العيش حرام، غزال الروض، جوهر صدر المحافل، وصف الخنتيلة، العيون النوركن بجهرا، يا رشا يا كحيل غيثني، يا البديع الهواك سباني، ما كنت رايق ساكن، يا من فاح طيب ريّاهُ، ضامر قوامك لان، حبيبي فؤادي طبعاً بهواكا، شوف العين قالت ده لا لا، لو تجازي ولو تسمحي، أجسامنا ليه جسمين، أعطف علي يا ريم، كم نظرنا هلال، قسم بى محيك البدري، يا ام جبين بدري، أضيع في هواك ، الكواكب احتفلوا بالقمر، تهنئة (عشت يا منصور في نعيم)، بلِّغ الأقوال يا هلال، يا ربيع في روض الزهور، قلبي همّالو، رسالة نسيم (من قليبُه الجافي)، النسيم هبّالي، يا ظبي رامه، اشتياقي وهجرك حرام، غرز نشّابُه، الدلال والغرام عَيوني، عيني والمنام في معانده، إن ورد بروايحك نسّام، القمري المطلل، طال سهادي، شوف يا نسيم محبوبي، فرع البانة البيرنع يقود، في النسايم شاكي، سبعة ام صدراً علا، سبعة ام لوناً غامق الخضار، فداك نوم عيني، عيني ساهرة وقلّ اصطباره، وسطا ضمر وتهادى، سيبي قلبي، الطيور شريدة.

ويلاحظ أن قصائد غنائيـة عديدة لم ترد في ديوان أبي صلاح، منها: يا سـمير بى نظرتك أوفي الميعاد، فريع البانة المن نسمة يتمايل، يا ليل أبقالي شاهد، يا جمال الليل.

وإذا كـان الديوان الوحيـد لأبي صــلاح حفظ للسـودانيين شـيئـاً من قصـائده الغنائية، فإن إنتاجه من أشعار «الدوبيت»، الذي كان أحد أبرز شعرائه خلال الفترة التي سبقت سيادة عصر أغنية «الحقـيبة»، اندثر تماماً، ولم يبق منه سوى مقتطفات ألقاها في بعض البرامج الإذاعية التي شارك فيها (21).

تزوج أبو صلاح زينب طه الحـاج كوكو، وهي قريبـته، في عام 1925، وأنجب منها ابنه كـامل في عام 1927،(توفي في 1996). وفي مـسـتهل أربعـينات القرن العشـرين تزوج سكينة منصـور المطبعـجي وأنجبا أنجـالهمـا عبـد القادر وبدوي وعوض ومـصطفى وعبـد المتعم، وكـريماتهما عـواطف ومحـاسن وصفـية. توفي الشاعر الكبير في عام 1964 متأثراً بمضاعفات مرض القلب.



الهوامش

(1) يشير ديوان أبي صلاح الى أنه بدأ ينظم القريض في عام 1917. ويعني ذلك أن عمره كان آنذاك 27 عاماً ، بافتراض أنه من مواليد العام 1890. ويثبت الديوان، في الفقرة نفسها، أنه ظل ينظم الشعر مذ كان في الرابعة عشرة من عمره. ويعنى ذلك أنه بدأ ينظم الشعر في عام 1904، إذا كان قد وُلد حقاً في عام 1890.

(2) ديوان أبوصلاح، مطبعة وزارة الثقافة والاعلام، الخرطوم، دون تاريخ (الأرجح 1975). وهو ما أكده نجله بدوي أبو صلاح في برنامج إذاعي، في مناسبة الذكرى العاشرة لرحيل أبي صلاح، قدمه يوسف السماني، المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية، بُث في 1973/2/1.

(3) أبوصلاح، وجدي كامل، الدكتور: من حضارة شعر الشخصية (2)، أبو صلاح تحت ضوء وجه القمر، الخرطوم (القاهرة)، ع 1762، 1998/3/28، ص 4.

(4) المصدر السابق.

(5) هكذا ورد في الغلاف الخلفي الداخلي لديوانه. غير أن حفيده الدكتور وجدي ذكر، في مقاله المشار إليه أعلاه أنه ألحف بخلوة الفكي عوض حسين.

(6) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الإرشاد، الخرطوم، 1971. غير أن بشرى أمين لم ينكر مكانة أبي صلاح في طليعة الشعراء القوميين الذين تسلموا راية الشعر القومي من الحاردلو. ورجح الدكتور وجدي كامل - حفيد أبي صلاح - أن ما بقي في النفوس من رواسب فترة المضاربات «هو في تقديري أحد أسباب قول فيصل سرور (نجل الفنان محمد أحمد سرور) في بداية الثمانينات لمجموعة من طلبة معهد الموسيقى والمسرح كانوا ينجزون بحثاً في غناء الحقيبة أن أبو صلاح يهودي الأصل، حتى جاءني صديقي عبد اللطيف عبد الغني (وردي الصغير) متسائلاً عن صحة هذه المعلومة. في ما بعد التقيت بفيصل سرور وأنا خارج من بيت زميلنا وصديقنا السينمائي سبيمان محمد إبراهيم المواجه لبيت سرور، فسألته عن ذلك، لكن الرجل أنكر» (وجدي كامل: من حضارة شعر الشخصية (1)، أبو صلاح تحت ضوء وجه القمر، الخرطوم (القاهرة)، ع 1762، 1998/3/26، ص 4)

(7) بدوي إبو صلاح، برنامج إذاعي، بُث في 1/2/1973.

(8) نشيد.

(9) توع من النباتات ناعم جداً.

(10) شدة الشوق.

(11) خاطبينا، قولي لنا.

(12) لهيب.

(13) أصلها معلولها، وفي البيت التالي عزولها. وفي البيت الأخير أصل الكلمة الأخيرة بالتاء المربوطة. وهو بالطبع من أنواع القريض التي يستدل بها الى براعة الناظم، غير أن هذا المبدأ يضطر الشاعر الى التصنع الذي يفسد عذوبة الشعر.

(14) أبوصلاح، وجدي كامل، الدكتور: من حضارة شعر الشخصية (3)، أبو صلاح تحت ضوء وجه القمر، الخرطوم (القاهرة)، ع 1764، 29/3/1998، ص 4.

(15) الشاعر الفاضل الشيخ: حديث له في حلقة من برنامج «نسايم الليل»، تقديم الفريق إبراهيم أحمد عبد الكريم، تلفزيون السودان، بُثت في 4/12/1997.

(16) نوركن أي نوركم، وجمالكن وردت في ديوانه جمالكم، وجوهرا: جوهرها، البرى: جل بارئه، أي خالقه.

(17) عبد القيوم، ابراهيم: جلسات استماع الى الأستاذ الريفي (4)، قضايا وآراء، (صحيفة) الاتحادي الدولية (القاهرة)، 20/4/1998، ص 3.

(18) هذا هو الرأي الشائع طبقاً لما ورد في ذكريات ومؤلفات ولقاءات رموز شعر «الحقيبة» وأغنيتها. غير أن الدكتور وجدي كامل أبو صلاح ذكر نقلاً عن زينب طه الزوجة الأولى لأبي صلاح أنها أبلغته بأن الصراع الذي دار بين فريق أبي صلاح وعمر البنا وكرومة، من جهة وبين فريق عبيد عبد الرحمن وسرور وآخرين، «وصل حداً من الخصومة لم ينته إلا بتدخل آمنة عبد الرحمن، أخت عبيد عبد الرحمن، وهي والدة نفيسة علي شريف، والدة والدتي علوية علي الحاج» (من حضارة شعر الشخصية (1)، أبو صلاح تحت ضوء وجه القمر، الخرطوم (القاهرة)، ع 1762، 26/3/1998، ص 4.

(19) صلاح أحمد إبراهيم: مقدمة ديوان أبو صلاح، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، (1975؟).

(20) المصدر السابق (صفحات المقدمة غير مرقّمة!).

(21) شارك الشاعر أبو صلاح في برنامج «من الفن الشعبي - مرحلة الدوبيت» الذي قدمه المذيع عمر عثمان، وتم بثه في 5/7/1960. كما استضافه الشاعر حسين عثمان منصور في حلقة من برنامج «مع أهل الفن» قدم فيها نماذج من أشعاره وأغنياته في مرحلة الدوبيت.

●●●

الشاعر علي المساح..

أعجوبة زمانه...



لم يبق من علي المساح سوى بضع قصائد يتغنى بها بعض المطربين. كعادة السودانيين على مر العصور في التعامل مع عباقرتهم تركناه يموت من دون أن يتوفر أي من مؤسساتنا أو أفرادنا على توثيق انتاج هذا الشاعر الذي كان فريداً حقاً في نظمه، وفريداً في تحديد مفهوماته للحسن والجمال. وكان لا يستقر في مكان حتى يغادره الى آخر، حتى لقبوه المساح، يعنون من يجول الارض الفضاء ليحدد أطوالها وأبعادها. ولقبه كثيرون بـ «الشاعر الهيمان».

اسمه الحقيقي علي أحمداني. وهو من مواليد العام 1904، في مدينة واد مدني، عاصمة الولاية الخصيبة الوسطى (1). غير أن مبارك المغربي رجح أن يكون قد ولد سنة 1900. وأوضح أن مولده تم في حي «الاسبتالية»، في مدينة أم درمان، لأسرة تنتمي الى قبيلة الحربيّاب. وأنه نزح طفلاً صغيراً مع والديه الى مدني، حيث عمل والده في محل التاجر المعروف محمد الحضري. وعندما توفي والده قرر المساح الإقامة في المدينة، رفقة والدته وشقيقته (2). وقد عاش المساح حياته بعد وفاة والدته مع شقيقته حبيبة وابنها محمد الحسن (3).

نشأ في حي المدنيين. كانت واد مدني آنذاك قرية صغيرة، تحدها جنوباً السكة الحديد، وشرقاً النيل الازرق، وشرقاً حي الموظفين، وغرباً قبة مدني السني وفريق (حي) العشير. وكان يقوم بفتح «العراوي» وتركيب الأزرار في الأزياء الافرنجية في دكان الترزي الافرنجي محمد علي أحمد. ولم ينل حظاً من التعليم. «مظهره العام لا يعكس شيئاً مما بداخله. تجده جالساً في مدخل دكان الترزي الافرنجي محمد علي أحمد على جوال مفروش على الأرض. «مركوبه» مترب كثير الثقوب قديم. اعتاد أن يمدد ساقيه حافياً، ويضع ذلك «المركوب» الرهيب خلفه. جلبابه ليس بأحسن حالاً من «المركوب»، فصدره عارٍ من أي زراير، بينما هو مشغول بفتح العراوي وتركيب الزراير للبدل الكاملة. رأسه حاسر على الدوام. والشخص الذي رأى المساح يرتدي شيئاً جديداً لم يُخلق أبداً، فكأنما كان لا يشتري إلا ما هو قديم. قليل الكلام. قال الشعر أكثر بكثير جداً مما تحدث بالكلام العادي. وهو من النوع الذي ينطبق عليه القول: تحدث قليلاً جداً لكنه قال كل شيء يمكن أن يصدر عن إنسان فنان» (4).

يقول المساح: «تأثرت في بداية تكويني الشعري بالعبادي وأبي صلاح وخليل أفندي فرح. كانت أغنياتهم تعطر أسماعنا في ود مدني. لكني خلافاً لشعراء الحقيبة لم أنظم الدوبيت بتاتاً، بل عمدت مباشرة الى نظم القصائد الغنائية. وباكورة انتاجي في هذا المجال نظمتها عام 1918، أي عندما كنت في عامي الرابع عشر، وهي أغنية «الشاغلين فؤادي»:

الشاغلين فؤادي وتايهين فايقين
أفْتِى البيّ ذارفْ دمع السمايِقين
تَالَ القِبلة شايِف ليْ برقاً لَمَع
والصيد في الخمايل ياناس اجتمع
قوموا يا أحبّة نسترق السمع
ما بطيق القعدة والمايق دمع

ديل احبابي يامولاي لي قدّروا
انسلبت لحومي وأعضاي خدّرو
لاموني العوازل بي حالي ازدروا
هم سايقين في دلالُم تايهين ما دِروا

سامرت الكواكب لما الفجر لاح
منادي الفجر نادى وقال ياأهل الصلاح
صلّوا الوقت حاضر قاموا اهل الصلاح
وانا الليل قايمو لى خيال ليّ لاح

النسيم عاودني بَقوم من نومي تَبْ مدهوش
فكري حاير مشطوب انشطاب
يانسيم بالله جيب رَدّ الخِطاب
أوعَ الجاهلة نيّة وما بتحمل عتاب

والواقع أن الأجواء الفنية الشجية التي كانت تسود واد مدني وتملأها طرباً وحباً في الفن هي التي ساعدت المساح على تنمية موهبته. فقد كان الشيخ أحمد الحنفي البدوي يمتلك الفونوغراف الوحيد في حي المدنيين، حيث كانت تدار أسطوانات سرور وكرومة، وما يصدح به المغنون من قصائد خليل فرح وغيره من شعراء مرحلة تأسيس الأغنية الحديثة. وكانت مدني نفسها تعج بالمغنين الذين كانوا يتلقون القصيدة بلحن جاهز من المساح شفاهة، ويقومون بحفظها وأدائها. وكان أشهر نجوم الغناء في عهد المساح الفنان الطيب الانجليزي الذي شدا بعدد من أغنيات المساح، وفي صدارتها «الشاغلين فؤادي» التي أتى بها المطرب ابراهيم الكاشف الى أم درمان في مطلع أربعينات القرن العشرين، واستهل بها حياته الفنية. وقد أشار المساح الى أن الكاشف أدى أغنية «الشاغلين فؤداي» باللحن ذاته الذي ابتكره لها الفنان الطيب الانجليزي (5).

ومن المطربين الذين تعاونوا مع المساح الفنان محمد سعيد أحمد سعيد الذي ذكر أن أول قصيدة أداها من نظم المساح هي «نسيم الصبا» التي تسلمها من شاعرها ملحنة في عام 1933 (6). ونصها كالآتي:

بالله يانسيم الصبا — جيب ليْ شذى الحُبا والرُّبى
بالله يانسيم الصبا — روح ليها وعود ليْ بى نَبَا
قول ليها روحي مُزنْدفة — إن جاد بى حبّو أو أبى
أمتن معاني الوفا والصبا — ولى لومتا ما في مناسبة
تحمي الأسود الواثبة — ومك المليك الفي سَبَا
ديمة المصاعب راكبا — وحظوظي ليّا الناكبة
نازلات دموعي وساكبة — خاض مُهري في الشوك وأنكبا
بهجة جمالك حاجبا — عاجباك نفسك وعاجِبا

وتغنى محمد سعيد بأغنية أخرى للمساح، من مقاطعها:

ليالي ياليالي ليالي عودي تاني
بذكر الليالي أيام ديك فريدة
أزاهير النجوم والكواكب ليْ شاهدة
أعانق الطبيعة عنقود الجمال
النسيم حملني وجاب لي خبر أليم
ذكرني بالسعادة ونغيمو ليْ حنين
زمن ما كنت ساهي ما يعرف الهموم
لاني عرفت السعادة ما بتدوم

وأشار محمد سعيد الى أن عشرينات القرن العشرين شهدت رواج أغنية للمساح صاغ لحنها كروان السودان الفنان كرومة، وهي:

ظبي الخِدِر الما شاف غِفار
منّو العسجد عاد الصّفار
أين المسار

ناحل جسمي وزادي الحِسار

جيتك واقع بانكسار

بُعدك عُســري وقربك يســار

ومن أغنيات المساح:

يافاضح البان زُرني

لا تمنعني في الخيال النوم.

ويذكر فيها نفسه بقوله «عقلي ودّع وطاح/ نايم خالي وساهر المساح». وتتكرر هذه الظاهرة في عدد من قصائد المساح، إذ يقول في أغنيته «نغيم فاهك يا أم زين دوايْ»: أنا كاتم السر ما فشا/ أنا حامل البلا ما اشتكى/ أنا المساح دمع البكَى». وهو ما تمكن مقارنته بعدد من الفنانين العالميين الذين تعمدوا تسجيل وجودهم في أعمالهم الفنية، «وهي ظاهرة قديمة نجدها في العديد من الأعمال الفنية في الشعر والرسم، كما فعل روفائيل في لوحته «مدرسة أثينا» حيث رسم نفسه بين الفلاسفة، وكذلك فلازكيز وغويا في لوحتيهما «الوصيفات» و«العائلة المالكة». كما كان المخرج هيتشكوك يصور نفسه بين كومبارس أفلامه» (7).

ويطالب الدكتور عبد الرحيم سالم بضرورة توثيق نصوص أغنيات المساح، «لكي يعرف القارئ مدى تمكنه ومستوى اللغة التي يستعملها في أشعاره، وهو لم يقرأ كتاباً واحداً وإنما مخزونه اللغوي سماعي، مما يؤكد أن البيئة التي عاش فيها بيئة ثرية لغوياً وفكرياً، مما أثرى لغته» (8).

ومن أشهر أغنيات المساح التي تداولتها أجيال من عشاق ومحبي الغناء أغنية «زمانك والهوى أعوانك» التي نظمها في ملهمته، وهي فتاة من أصول مصرية تسمى بهجة. فقد سافرت مع أسرتها في عطلة الى مصر في عام 1924، ولما عادت سألت إحدى صويحباتها إن كان غيابها قد أوحى للمساح بشيء، فأنشد المساح صديقتها:

زمـانـك والـهـوى أعـوانك

أحـكمـي فـينا هـذا أوانــك

بهـواك كـيف أطيق سلوانك

حمامة الغصون صدّاحة فوق أغصانك

ذكّري ليّ حبيب ياحمامة مولاي صانك

هاجت عبرتي يادموعي كيف حَبَسَانـك

وين تلقي المنام ياعيوني غاب إنسانـك

أنا كـايس رضاك ورضـاي أظنُّو مُحـالك

يتـعكّر صـفـايْ وبيـاضي أصـبح حـالك

والحـال البِعليْ ياريـتـو لو يُوحـالك

مُـدنَف وجـدي بيك لاكـين فـقـدت حنانك

روحي واهبـها لـيك دي هدية طوع بنانك

الروض سِحـرو ماخوذ من سحـر عينانك

ظلمـوك لو يقـولـو الدُّر شـبـيـه أسنانك

حُـسنك مـا في لا عُـجـمـان ولا هربانك

إن هبّ الـنـسـيم هـزّاك مَـيّل بـانك

مـا ضَـرْ لو أكـون أنـا من حـبـانك

ياذات الجـمـال فـرضـاً عليْ إجـلالك

بى شوفـتك مبـاح دمي العزيز مـا غلالك

عُدني وعـاد هناي يا «البهـجة» هلّ هَلالك

وقد تغنى بهـذه القصيـدة مطرب واد مدني الفنان محـمد سليمـان الشبلي (9). ومن أسف أن معظم أشعار المساح ضاعت، فهو لـم يكتبها، كما أن حفظة النصوص من المطربين والشعـراء الغنائيين في واد مدني غيـبهم الموت دون أن تهتم الجـهات المعنية بتدوين ما في ذاكرتهم من قصائد.

ومن أبرز الأشخـاص الذين سعـوا الى تدوين قصائد المسـاح صديقـه الرحالة المعروف خالد عشرية الذي تعرف الى المساح فـي نهاية عشرينات القرن العشرين،

وتعمقت الصلات بينهما بعد تخرج عشرية في كلية غوردون التذكارية في منتصف ثلاثينات القرن العشرين. ومن أهم الفترات التي اجتمعا فيها فترة إنشاء خزان جبل أولياء، إذ أرسل عشرية الى المساح يدعوه الى الحضور الى منطقة الخزان، فلبى الدعوة ومكث بضعة أشهر مع عشرية في المكان المخصص لإقامته. وشهدت تلك الأشهر مولد عدد من القصائد، منها قصيدته في عشق مسقط رأسه:

جاد نسيم الليل عليْ
بى عبيرو غطّاني
زاد عليْ ولهي
وحنيني لأوطاني

يقول عشرية: «قام (الفنان) الشبلي بتلحينها حال تلقيه لها في مدني، وحين عادت إلينا في جبل أولياء وسمعناها كانت أحد دوافع رجوع المساح الى مدني»(10). ويشير الى حادثة طريفة أثناء وجود المساح معه في جبل أولياء، «فقد كان الجبل قرية صغيرة يسكنها عربان البساطاب، وكنا بحكم شوقنا للسهر والطرب، نصطر الى حضور حفلاتهم التي يتم الرقص فيها على نغمات «الحُومْبَيْ». أخذت المساح معي الى إحدى تلك الحفلات، وكان في ظنه أنه سيشاهد رقصات على منوال ما اعتاده في مدني، فوجدنا في الحلية أولاداً يصفقون، ووسطهم مصباح صغير، ويعلوهم الغبار الناجم عن حركة الرقص. فتأمل المساح المشهد في صمت، وحين غادرنا صمت ملياً ثم أنشأ يقول:

ناس الجبل لِسّع «......»
شاهدتَ آخر اختراع
الراقصة ترفِس بالكُراع
تحلف تقول دايرة الصُّراع
ياباسطي أنا دمّي هاج
لى ربّي برفع احتجاج

«الحُومبَيْ» ضَرَبْ مَلا الفِجاج
كيفن نشوف من العَجاج؟ (11)

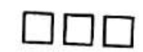
وأشار عشرية الى الطريقة التي كان المساح ينتهجها في تأليف أشعاره الغنائية، «كان يتأمل الحفلة في صمت وسكون، وحين يغادر تكون القصيدة قد اكتملت»(12). وأشار الى قصيدة مهمة نظمها المساح مجارياً خليل فرح في قصيدته الشهيرة «في الضواحي وطرف المداين» التي ألهبت خيال عدد من الشعراء الغنائيين في العاصمة فقاموا بمجاراتها.

وقد كان المساح، برغم أميته، طليعة لثورة غيرت وجه الغناء وشعره في مدينة واد مدني. فقد اختار منذ بداية أمره أن ينظم أشعاره الغنائية على نهج القصيدة بشكلها العمودي المعروف، ولم يمر بمرحلة الدوبيت مطلقاً، مع أن بقية شعراء المدينة كانوا شعراء دوبيت فحسب.

ومن أغنياته اللاتي صادفن رواجاً أغنية «ظبي الخدر» التي لحنها وأداها كرومة، وهي من الأغنيات التي انقرضت اسطوانتها بصوت كرومة. وكُتب حظٌ كبير من الذيوع لقصيدة أخرى من نظم المساح، وهي أغنية «زمني الخاين»، التي صاغ لحنها الفنان شبلي، واشتهر بأدائها الفنان ابراهيم عبد الجليل. وحين سئل عن مناسبة نظمها، اكتفى بالقول: «شكوى زمان. لا أكثر ولا أقل» (13).

وكُتب حظ من الذيوع لأغنية أخرى من قصائد المساح، وهي «بالله يانسيم الصَّبا»، وقد لحنها وتغنى بها الفنان عبد الرحيم الجريف، وهي مسجلة لدى الإذاعة السودانية بصوت الفنان حسن الزبير. وبالطبع فإن من أشهر أغنياته «نغيم فاهك يا ام زين دواي». وقد لحنها وأداها في عام 1928 فنان واد مدني عبد الرؤوف عطية، الذي انتقل لاحقاً الى أم درمان، حيث عمل «شيالاً» للفنان محمد أحمد سرور. وهي مسجلة لدى الإذاعة السودانية بصوت الفنان عبد الرحيم الأمين. وأداها من اللاحقين المطرب محمد حسنين والفنانة قسمة.

وبعد؛ فــهذه شــذرات فحــسب عن هذا الشاعــر الغنائي السوداني الــذي ساهم مساهمة ملمــوسة في إثراء مفردات الأغنية السودانيــة، وأحدث ألحاناً لقيت تنافس نفسها برغم تقادم الأزمان. والأمل معقــود على الشباب من خريجي ومثقفي مدينة واد مدني ليهبوا لجمع أشعاره التي بقيت في صدور قلة من رفاقه وأصدقائه.



الهوامش

(1) برنامج «حـقيبـة الفن»، لقاء مع الشـيخ علي المساح، تقـديم مبـارك إبراهيم، مكتبـة الإذاعة الصوتية، أم درمان، بث العام 1963.

(2) المغـربي، مبـارك: أعـلام الغناء السـوداني (سلسلة)، المسـاح شاعـر الحب، الحلقـة الأولى، م.إ.ت.م.، ع: غير مذكور، السنة: غـير مذكورة، 1979/11/8، ص 28ـ29. وأنظر: الحلقة الثانية بتاريخ 1979/11/15، ص 19.

(3) إفادة الأستاذ أحمد محروقي، مشرف تربوي وجار للمساح، في ندوة بثتها الإذاعة السودانية عن الشـاعر المسـاح، قدمـها الزبـير عـثمـان أحمـد والنعيـم الخيـر عثـمان، بثت بتـاريخ 1980/10/18.

(4) أبو العزايم، مـحمـود، سحـارة الكاشف، دار الفكر، الخرطوم، دار ومكتـبة الهـلال، بيروت، 198؟، ص 11.

(5) برنامج «حـقيبـة الفن»، تقديم مـبارك إبراهيم، 1963. يقـول المساح رداً على سـؤال المبارك إبراهيم إن كان أي شـيء قـد تغير في اللحن بالطريقة التي سـجله بها الكاشف: «هو.. هو.. ما اتغيّرت فيهو أي حاجة».

(6) مداخلة الفنان محمد سعيد، ندوة الإذاعة عن المساح، بثت في 1980/10/18.

(7) سالم، عـبد الرحـيم، الدكتـور: ود مدني بعـيني طفل وذاكرة رجل، 1945ـ1955، الـناشر: المؤلف، عمان (الأردن)، 1996، ص 83.

(8) المصدر السابق، ص 83.

(9) المساح، «حقيبة الفن»، 1963.

(10) من مداخلة عشرية، ندوة الإذاعة، 1980/10/18.

(11) المصـدر السابق. وقـد تعمـد المؤلف إسقـاط الكلمـة الأخيـرة في شطر البيت الأول لعـدم ملاءمتها.

(12) المصدر السابق.

(13) المساح، «حقيبة الفن»، 1963.

●●●

الشاعر
محمد ود الرضي



يعتبر الشاعر محمد الرضي من أبرز أعلام الغناء السوداني الحديث. وقد اتسم انتاجه بالغزارة، والفصاحة، والاستعارات القرآنية. وحققت قصائده الغنائية ومقطوعاته من فن «الدوبيت» نجاحاً وذيوعاً كبيرين. ومثل كثير من المبدعين السودانيين تضطرب المعلومات في شأن تاريخ ميلاده. فقد أورد نجله الطيب محمد الرضي في «ديوان ود الرضي» أن أباه ولد العام 1884 (1304هـ) في منزل الأسرة (حوش إدريس) بقرية العيلفون، على ضفة النيل الأزرق، الى الجنوب من العاصمة السودانية (1). فيما ذكر بشرى أمين أن الشاعر ولد في سنة 1895 (2).

ينحدر الشاعر ، من جهة أمه، من آل الشيخ إدزيس ودّ الأرباب، وهي أسرة دينية معروفة في العيلفون. وقد أُرسل وهو في السادسة من عمره الى خلوة الشيخ إدريس ودّ الأرباب. وانتقل الى خلوة الشيخ العبيد ود بَدُر، في قرية «أم ضوءاً بان»، فحفظ القرآن الكريم على يد الشيخ حسب الرسول بن الشيخ العبيد ود بدر. أما من جهة والده فهو من أشراف قبيلة العسيلات في منطقة رفاعة (وسط السودان). وتصل الأسرة بنسبها الى الحسين بن علي ابن أبي طالب.

ولم تخل عائلة ود الرضي من شعـراء، منهم بابكر ود مُضوّي شاعر القـصيدة التي عرفها المستمعون على حنجرة المطرب عبد الكريم الكابلي «شِنّ اسَوْ أنا الجنّيت وقتّ هَوْ» (3). وكانـت جدة ود الرضـي لأبيـه شاعـرة (4).

بعـد الخلوة انتقل ود الرضـي ليـساعـد والده في حقله في البـاجة، في منطـقة العسيلات (رفاعة) التي ينتمي إليـها والده. تزوج الشاعر في عام 1903. ولما شعر بعظم المسؤوليـة الأسرية، فكّر في الالتحاق بمـهنة أفضل، فانتقل للعـمل في خزان مكوار (سنار) رئيساً لـ «الطُّلَب». غير أن العـمل لم يرقه، إذ يتطلب البقاء في مكان العمل ساعات طويلة. ونظم خلال تلك الفترة قـصيدته الشهيرة «متى مزاري» ، الى جانب مجمـوعة من الأغنيات التي كان يشكو فيها الغربة وفـراق الأحباب. وما لبث أن عاد الى الخـرطوم حيث عمل بائعاً لثـمار القرع (اليـقطين)، وكان يتميـز بثوبه الريفي الذي حدا بكثيرين الى مناداته «العربي أب توب» (5).

بدأ ود الرضـي يقرض الشعر ولما يكن قد تجـاوز العاشرة من عمره (6). وكان الدوبيت هو النمط الغنائي السائد لدى شعراء مـرحلة الطمبور آنذاك. وكانت الآلات الإيقاعية هي العصي والمثلثات الى جانب التصـفيق. وتعتبر قصيدته «جاري» أولى منظوماته الـغنائية. وذكر الشـاعر أنه كان يقـيم آنذاك مع أبناء عمـه في الجريف، «وتعلقت بحب واحدة... وقلت فيها أغنية تقول:

سـبب نوحي وإضـراري
وسـبب دمـعي الدوام جـاري
وقـفت على سـاحل الجـاري
لا أعلـم بالـذي... جـاري (7)

وتمضـي القـصـيـدة:

مـسيكة بى وَرِد مِـعـيـجـينه
في سـجن حـيـاتك مـسـيـجـينه

بريــده النـــــيّة عـريجــينة
حُـفــاة عِنْ بابــهـا جــينا (8)

وقد تغنى بهذه القصيدة مطرب من عــهد الطمبور الحلقي يسمى السرور رباح.

وقد ذاع صيت ود الرضي سريعاً لأنه بدأ بنظم القصائد الغنائية الطويلة، فيما اعتاد مطربو ذلك العهد التغني بقصائد ذات بيت أو بيتين، على نمط الدوبيت. وفيما كتبت له الشهــرة حين صدح الفنان محمــد أحمد ســرور بقصيدته «مــتى مزاري»، تغنى بعدد من قــصائده الغنائية المبكّرة ثنائي «أولاد بُــرِّي»، خصوصاً «يا حــمام الأيك» و«ويا ليالي سرورنا الكان» و«حبــاب ربّات الخُدور» و«حبابو اللى الكدر زايل». ثم تغنى بعد ذلـك الفنان عبد الله الماحي بأغنــيتيــه «أحرموني ولا تحــرموني» و«نور جناني» (9).

كان مدخله الى شعــراء العاصمة (الحقيبة) العــلاقة التي نمت بينه وبين الشاعر أحمــد حسين العمــرابي الذي كان يعــمل خياطاً للثــياب في مــحل والده. فقد قــدّمه العمرابي، بعد انتقال ود الرضــي الى أم درمــان من العيلفون نحو العام 1926، الى ثلة الشعــراء الذين كانوا يختلفــون بانتظام الى دكان الفاضل الشــيخ في الخرطوم، وقهوة حسن الخليــفة، أو دكان عباس رشوان في أم درمان. وتلــقف الفنان محمد أحمد سرور قصيدته «دمع المحــاجر قرن» لتكون أولى أغنياته من نظم هذا الشاعر الفحل.

والتقى ود الرضي بعد ذلك بالفنان عبد الله الماحي فتــغنى أولاً بقصيدته «حبابُو اللى الكَدر زَايِل». وجــاءت بعد ذلك أغــنيات «أحــرموني ولا تحــرموني» و«البــريق العاتم سماه». أما قصيدته الذائعة «يلوحن لي حماماتن» فجاءت من نصيب عصفور السودان إبراهيم عبد الجليل.

وتهــيأت لود الرّضــي فــرصة الحــصول على وظيــفة كــاتب في مصلحــة الري المصري في ضاحية الشجرة بالخــرطوم. ولم يمكث هناك طويلاً، فانتقل للعمل امينا

للمخـزن في مصلحة الوابورات (النقل النـهري). وأثناء عمله في هاتين الوظيـفتين توثقت علاقاته مع الشاعرين عبيد عبد الرحمن ومصطفى بطران. وما لبث أن تخلى عن الوظيفـة ليعود الى الحـقل في الباجة وقـريتي السديرة والسريحـة في منطقة الحزيرة. ثم افتتح لنفسه بقـالة في قرية أم ضواً بان. وفي نحو العام 1938 تزوج للمرة الثانية.

كتب العمـيد عمر الحـاج موسى وزير الثقافـة والإعلام في عهد الرئيس جـعفر نميري مـقدماً الطبـعة الأولى من ديوان الشـاعر التي صدرت العـام 1973، يقول: «محمد ود الرضي فنان كتب وغنى. نظم الشعر يافعاً فـرجلاً، ونظمه كهلاً فشيخاً. هو جزء من تاريخ شـعرنا القومي الغنائي، بل هو الجـزء الكبير من تاريخ شـعرنا القومي الغنائي. طرز محمد ديباجـة الشعر بإبر الابتكار والخلق والإبداع. أسعد به قلوباً وأشـقى به قلوباً. ورغم ذلك فـقد طرب له من سـعد به ومن شـقي به. على أوزان ود الرضي وخياله همست الشفاه وترّنمت الحناجر وتغنّت الصبايا الجميلات ورقصت العروس وشِيل الشَّبَّال، فإذا المغنون بشـعره قيثارة حرك أوتارها الجمال، ورهّف أنغـامـــها الشـوق، وانسـكبت في أصـدائهـــا تراتيل الصـبـــابة وترانيم الشوق»(10).

ورأى عمر الحـاج موسى أن التـحليل السليم لفنون ود الرضي يقتضي الإشارة الى أنه «جـاء أم درمان من العـيلفون بعـد أن رضـع من ثدي البـادية حليب العفـة والإلفة والسماحة والتسامـح. ولعل نشأنه عند أبوي الشيخ إدريس، مقرونة بقراءة الخلوة، كان لها أثرها الكبـير في توجيه مســاره شعره، فسما مـعنىً وسَلِسَ نهجاً ورَقّ لفظاً» (11).

ويبدو واضحاً للغاية أثر النشأة الدينيـة في لغة القصائد التي ألفها. ونظم عدداً من القصائد الوطنية الحسان، خـصوصاً ما واكب منها ثورة العام 1924. ولا تكاد تخلو قـصيدة من نظمـه من استـعارة صورة قـرآنية أو عـبارة فقـهيـة. يقول في

قصيدته الذائعة «احرموني ولا تحرموني»:

أحرمــوني ولا تحرمــوني «سنة الأسلام الســلام»
عطفكم يا من ألمونــــي كالأشعة الأسهم رموني
الشجون بالليل نادمــوني الأنـــين والنوح علموني
لو «مُعَنْعَن» قول كلِّمونــي حُبي طاهر لِمَ تَظلمونــي
برضي قابْل الظلم احــترام
قُتَّ ليتَ الأيام ينــــــدَن تبقى لانتْ وسحابهْا دندن
بِلمَاك النيران يخـــــمْدَن ـليكَ روحي واجزيكَ حمـداً
قال لِّي كيف تستوجب لي حمداً من تعاطى المكروهَ عمداً
غير شك يتعاطى الحرام

ويقول الشــاعر في معرض حديـثه عن مصادر ثقـافته إنه حفظ القـرآن، وأكثر مطالعة ديوان الشــيخ عبد الرحــيم البرعي صاحب قصــائد المدح النبوي الشهــيرة. ويضيف: «ما طالعت أي ديوان لشاعر لحدّ اللحظة» (12). وربما انسحبت على ذلك أخلاقه الرفيعة في عواطفه، إذ إن قصائده العاشقة مليئة بصور العفة والتسامي عن الغرض والعلاقات الحسية مــع المحبوبات. ويلحق بذلك حرصه على تضمين الحِكَم في أشعاره.

ومن أفانين ود الرضي في الشعر الغنائي تصوير أحاسيـسه ومشاعره الغرامية في سيــاق قصــة تروي حلماً رآه الشــاعر في منامــه، وخيــر مثـال لذلك قصــيدته الشـهيرة «ليالي الخير جَادَنْ من المحبوب/ نسايمْ الليل عادَنْ» التي تغنى بها المطرب عبد العزيز المامون، وأداها لاحقاً الفنان أيوب فارس.

وكانت لود الرضــي محـاولات فــي نظم قصائد باللغة العربية الفـصحى، غير أنه أقرّ بأنه أشاح بــوجهه عن تلك المحاولات لأن جهله بــقواعد العربية ونحــوها يجعله عُرضة للحن (13).

ومن أشهر قصائد ود الرضي التي لقيت ذيوعاً من طريق الغناء «متى مزاري أوفي نزاري/ واجفو هذا البلد المُصيف». وقد تغنى بها الفنان محمد أحمد سرور، ورددها في حقبة تالية المطرب سيد خليفة. وأوضح الشاعر أنه نظم هذه الأغنية أثناء فترة عمله في خزان سنّار، حين كان عريساً جديداً، وهاجت به الشجون الى شريكة حياته، فأحسّ بأن المنطقة التي يعمل فيها تعيش صيفاً دائماً لأن المحبوب ليس موجوداً فيها.

ويقول نجله الطيب: «لم يكن لود الرضي وقت معين لكتابة الشعر، فقد ترد اليه الخاطرة في أي وقت خلال يومه، لذلك تجده يحتفظ في محفظته بوريقات وقلم يستعين بها في تسجيل الخواطر التي ترد اليه في حينها. أما في الأمسيات فيسجل خواطره على الأرض حول سرير نومه» (14).

ويعزى جانب من إبداعات ود الرضي الى تفاعله مع زملائه من شعراء «الحقيبة» الذين اختلط بهم في أم درمان. فقد كان يقول إنه تأثر كثيراً بقصيدة سيد عبد العزيز «نظرة يا السمحة أم عجن.. لو كان قليل يشفي الشجن»، فقام بمجاراتها بأغنية «مَرَّة مَرَّة يا نسيم السحر»، التي تغنى بها الفنان عبد الله الماحي، وحققت ذيوعاً غير مسبوق في العقد الثالث من القرن العشرين. وبالمثل فإن سيد عبد العزيز لم يخف إعجابه بقصيدة ود الرضي «نور جناني وقِبلة حناني يا جواهر عقد القصيد»، فجاراها بأغنيته الشهيرة «يا أماني جار بيْ زماني».

عاش ود الرضي حياة مفعمة بجلائل الأعمال، مواظباً على صلاته، باراً بأرحامه. ومما أُثر عنه أنه كان يقرأ سورة يس عند كل وضوء، وهو ما أشار اليه الشاعر أحمد حسين العمرابي في القصيدة التي أبّن بها ود الرضي، فقد قال: يس في الوضو يقراها ورِدُه الهام». توفي الشاعر محمد ود الرضي في 12 فبراير/ شباط 1982.

□□□

الهوامش

(1) ديوان ود الرضي، تنبيه الغافلين، الجزء الثاني، تحقيق الطيب محمد الرضي، ط 2، (الطابعون) أميرة للطباعة والنشر، الخرطوم، 1996، ص (ب).

(2) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، (1391هـ) 1971، الخرطوم، ص 118ـ 123.

(3) انظر ترجمتنا للشاعر عبد المطلب أحمد (حدباي) لتطالع النص الكامل لقصيدة بابكر ود مضوي مشروحاً.

(4) من إجابات الشاعر عن أسئلة مستشار الإذاعة السودانية الطيب صالح، في مقابلة بثتها الإذاعة، في عام 1967.

(5) الديوان ص 5.

(6) الديوان ص 3.

(7) أبو بكر إبراهيم ونعمان على الله: الصباح الجديد مع الشاعر ودّ الرضي، (مجلة) الصباح الجديد، ع 9، السنة 4، 1960/1/8، ص 22ـ23.

(8) المصدر السابق.

(9) المصدر السابق.

(10) الديوان، ط 2، ص 9.

(11) المصدر السابق، ص 9.

(12) مقابلة الطيب صالح مع ود الرضي، 1967.

(13) المصدر السابق.

(14) الطيب محمد الرضي: الشاعر ود الرضي بقلم ابنه الطيب، أساتذة وتلاميذ، (صحيفة) الخرطوم (القاهرة)، ع 592، 1994/4/6، ص 2.

●●●

مؤلف مسرحي مجهول...

الشاعر سيد عبد العزيز

أحد بناة النهضة الغنائية



يعد الشاعر الغنائي والمؤلف المسرحي السوداني سيد عبد العزيز احد أهم وأبرز رواد نهضة الغناء والفن المسرحي في السودان. وقد جادت قريحته بعدد من الأغنيات العظيمة التي لا تزال ـ بعد مرور عقود على نظمها ـ تلهب العواطف، وتثير المشاعر، وتحرك النفوس. منها:

- أنا ما معيون (لحنها المطرب كرومة)
- نظرة يا السمحة أم عجن (لكرومة أيضاً)
- يا أماني وجار بي زماني (أداها عبد الله الماحي)
- سيدة وجمالا (جمالها) فريد (لحنها محمد احمد سرور)
- قائد الاسطول (لسرور ايضاً)
- اقيس محاسنك بِمَنْ؟ (سرور)
- يا آنة المجروح (سرور)

- حاول يخفي نفسه (سرور)

- انا راسم في قلبي صورة الباسم (فضل المولى زنقار)

- انت عارف أنا بحبّك (ابراهيم الكاشف)

- رحلة في طيارة (الكاشف)

- الليلة لاقيتو (الكاشف)

- غصباً عنك يلفت نظرك (الكاشف)

وغيرها من الاغنيات التي كلما مرت الايام جلا لمعانهـا وبقي معدنها نفيساً نقياً ونادراً. وظل سيد عـبد العزيز يساهم في الساحـة الفنية على الرغم من ان ظروف عمله اقـتضت نقله الى مدينة الأُبيِّـض (عاصمة كـردفان في غرب الســودان) حيث مكث منذ العام 1967 حتى 1972.

ويهمل كـثير من النقـاد الذين يتناولون سيد عـبد العزيز في نـقدهم وتحليلهم دوره المهم في نهضــة المسرح السوداني ونشـأته. وتأتي مساهمتـه في هذا المجال تالية للـشاعر الفـذ ابراهيم العبادي. وقـد حاكـاهما في نظم المسرحـيات بالشــعر القومي (وهو مصطلح فضفاض يستخدمـه النقاد والصحافيون يقصدون به الشعر المنظوم باللغـة العامـية الدارجـة في بلاد السودان) عـدد من اشهـر معـاصريهـما كالشاعرين خالد عبد الرحمن ابو الروس وعبد الرحمن الريح.

في شهادة ميلاده يحمل شاعرنا اسم عبد المحسن عبد العزيز محمود. وقد ولد في حي المسالمة الأمدرماني العريق العام 1905 لأم سودانية وأب ينحدر من أصل مصــري. ويقول نجله الدكـتور عبـد الرحمن إن والده رأى النور في العــام التالي (1906). وعندما ولد سيد كان ابوه يقـوم بزيارة لأهله وأقاربه في قريتي فرقص وادهيت الحجر في مـحافظة الفيوم في مصر، ولذلك عندمـا عاد وأبلغ بأن الأسرة سمت الوليد عبد المحسن، عمد الى تغيير إسمه الى سيد تيمناً بشقيقه الأكبر. وكان

عبد العزيز محـمود قد عمل في مستهل حياته مـوظفاً في مصلحة المعارف (وزارة التربيـة لاحقاً)، ثم انتقل ليـعمل كـاتباً لتحـصيل العوائد (كاتب سـوق) في سوق (زريبـة) المواشي (البهـائم) بأم درمـــان. وكانت اسواق المواشـي والمحاصيل أحد مصادر الدخل المـــهمة لمجـالس الحكـومات المحـلية. ويقتضي العمل فيها ضرورة إلمام جيد بالقراءة والكتابة والحساب. وقد توفي عبد العزيز محمود العام 1969.

وقـبل وفاته حـرص على أن يرافقـه ابنه الذي بدت عليـه ملكة نظم الشعـر الى مكان عمله. وكان الصبي سيد فخوراً بمساعدة والده على تحمل نفقات الأسرة، ولم يكن قد حـصل على مؤهل تعليمي يذكـر، سوى ما حـصله في الخلوة (الكُتَّاب) من إلمام بأصول الكتابة والقراءة، وحفظ بعض سور القرآن الكريم.

ويعـتبـر سيـد عبـد العـزيز من أبرز شعـراء الجـيل الثاني من رواد الاغنيـة السودانيـة الحديثة والمعـاصرة. ذكر ابنه الدكـتور عبد الرحـمن أن الشاعر الكبـير ابراهيم العـبادي كان شـريكاً لجده (والد سيـد) عبـد العزيز محـمود شـيخ زريبة المواشي. وكان العبـادي يختلف الى محل شريكه. وذات مرة تنافس سيـد والخليفة يوسف الحسن وكانا دون الخامسة عشرة من عمرهما، فاحتكما الى «عم ابراهيم» ـ كما كـان سيد عبد العـزيز ينادي شريك أبيه ـ فقال لهـما العبادي افتـرضا أن كلاً منكما مرت بقـربه حسناء وكان الجو لطيـفاً فماذا تنظمان في تـصوير تلك الحالة. وكانت النتيجة لصالح سيد.

كان سـيد ينتهـز الفرص كلما لاحت للإطلاع على الـكتب والروايات والقصص ودواوين الشعراء. وأحـاط نفسه بمجمـوعة من الأصدقاء المتأدبين والمـتعلمين، ذكر منهم مبـارك المغربي الأستاذ عـبد الرحمن المدرس بالمعهـد العلمي بأم درمان الذي علم سيد مبادئ اللغة.

ولا شك في أنه أفاد من مجالس الشـعراء والأدباء الذين كان بينهم خالد آدم بن الخياط، والخليـفة يوسف الحسن، وعبيد عـبد الرحمن، والهادي العمـرابي، وأحمد

عبد الرحيم العمري، وغيرهم. وأبلغ سيد السيدة فاطمة مدني بأنه أفاد أكثر ما أفاد من توجيهات الشاعر المعروف آنذاك عوض بربر، عندما «كانوا يخرجون في الصباح بأغنامهم ليسلموها الراعي (..) وقد كانوا يغنون بالغنائيات العذبة وينشد كل منهم ما كتب على ركاكته وبساطته ثم يذهبون الى شيخ جليل عليم باللغة هو الشاعر عوض بربر (...) فقد أحاطهم ذلك الرجل الكبير برعايته ونمّى فيهم الروح الشعرية بفضل إرشاده لهم».

هجر سيد عمله مع والده ليلتحق بقسم ميكانيكا السيارات التابع لورشة شركة سودان مركنتايل، وبعد فترة تركها لينضم الى القسم المماثل التابع لشركة كونتوميخالوس. ثم رأى أن يتفرغ للعمل الخاص فاقتنى سيارة صغيرة وحولها عربة أجرة بقي يقودها نحو أربع سنوات. وبعد ذلك التحق ميكانيكياً بمصلحة النقل الميكانيكي التي يوجد مقرها على شاطئ النيل الأزرق في الخرطوم بحري. وتأهل في مهنته حتى تمت ترقيته مدرباً لعمال الميكانيكا، ونقل العام 1954 الى الأبيض حيث بقي حتى العام 1967، ثم أعيد الى رئاسة المصلحة في الخرطوم بحري وبقي هناك حتى أحيل على التقاعد العام 1972. وجد في تلعم الانجليزية بعد بلوغه عامه الخمسين وزاد عليها معارف أخرى في مدرسة الاستاذ ابراهيم عمر سوميت الأهلية المعروفة في حي الموردة العريق في أم درمان.

وأشار نجله الدكتور عبد الرحمن الى أن سيد طمح بعد نجاحه في عمله الى الترقي الى وظيفة إدارية. ولم يكن يسمح آنذاك ـ العام 1948 ـ بالترقي إلا للمتقدمين الى الترقية ممن لديهم إلمام باللغة الانكليزية. فالتحق بمدرسة سوميت وتعلم الانكليزية وأتقنها ورقي ملاحظاً للنقل الميكانيكي في الابيض والنهود. وظل يترقى حتى بلغ وظيفة رئيس قسم التفتيش في رئاسة المصلحة في الخرطوم بحري، وخرج منها الى التقاعد.

فأمـا ما كان من شـأن اعتمـاده شاعراً مـعترفـاً به من قبل الشعـراء الغنائيين المعروفين في البـلاد، فلذلك قصة تروى. لم تكن هناك هيئـة للإذاعة يومئذ لـتتولى لجانها إجـازة الأشعار والتوصـية بإصلاح ما اختل مْنــها. وربما وردت إشارة في غير هذا المكان الى أن الشعراء الفحول وحدهم كانوا الذين يفتون بشاعرية الشاعر. ولم تكن تلك الطبقـة من الشعراء الفحول تحـتكر إجازة الشعر بحثـاً عن شهرة او انتظاراً لمكافأة. وكـانت من طوع نفسها تقـوم بضبط الوظيفة الإجـتماعية لـلشعر والشاعر.

اتصل سيد عبد العزيز بالشاعر الكبـير ابراهيم العبادي وعرض عليه ابياتاً هجا بها ملاحظ سوق المواشي حيث كان عمله. حسب العبادي ان سيد تلا عليه من نظم شاعر كبير. ودار بينهما نقاش انتهى بأن طلب العبادي من الشاعر الناشئ أن ينظم في فاتنة تخطر في مشيتها. فأنشأ سيد يقول:

خطرت غصن بان من النسيم لها ميْلــه
تتمايل طرب هي من شـذاها ثمـــيلة
توريك إن أقبلت بدر ومـــهـا وخميلـة
أما إن أدبرت مهراً يخـــوض في رميلـة

أعجب الشيخ العبادي بنظم سيـد وأثنى عليه، «مع أن الأبيات ليست من الجودة بمكان» حسبمـا رأى الشاعر المؤرخ مبارك المغربي. غيـر أن تلك الواقعة كانت إيذاناً بضم سيد عبد العزيز الى طبقة الشعراء المعترف بهم في مجالس الادب الأمدرماني والعاصمي بوجه عام.

وقد نظم سـيد في شـتى أغراض الشـعر، غيـر أنه برز في نظم قصـائد المديح النبوي والمهـدوي. وكان سكان مدن العاصـمة الثلاث يسـتمعون الى مـدائحه على حنجرة المادح الانصاري المعروف عبـد الرازق حكومة. ومن أسف أن المعتنين بتراث الفن الغنائي السـوداني أسقطوا هذا الجانب المهم من انتـاج فحول الشـعراء الرواد

فضاع معظمه. ولم تبق منه سوى قصائد بقيت عالقة بذاكرة نظميها قبل رحيلهم. والواقع أن الثنائي حكومة والطيب تغنيا بـ 31 قصيدة نظمها سيد عبد العزيز. ويحتل حكومة المرتبة الثانية بين المطربين الذين خصهم سيد عبد العزيز بقصيده. يتربع على المرتبة الأولى الفنان كرومة الذي تغنى خلال الفترة 1927ـ1932 بـ 59 قصيدة لسيد عبد العزيز. وفي المرتبة الثالثة الفنان الخالد محمد أحمد سرور الذي تغنى خلال الفترة 1932ـ1935 بـ 25 قصيدة من نظم سيد عبد العزيز.

كانت لسيد صلة وثيقة للغاية بالشاعر الغنائي عبيد عبد الرحمن حتى أنهما أصدرا ديواناً مشتركاً، عنوانه «ليالي زمان»، حوى معظم قصائدهما الغنائية الحقيبية والمعاصرة. غير أن سيد عبد العزيز يكتسب أهمية خاصة في تاريخ مرحلة أغنية «الحقيبة» باعتباره كان أحد الأضلاع الرئيسية في قضية ما عرف بـ «المضاربات».

يقول مبارك المغربي «بدأ النزاع بالمجاراة في الشعر والنغم ثم وصف حسان بعينهن دون الاخريات ثم بالتحيز الى مدينة دون أخرى. وهكذا حمي وطيس المعركة وكانت في الغالب سجالاً بين الفريقين. ثم تصعّد الموقف وبدأت المهاترات الشخصية التي أطلقوا عليها المضاربات وكانت مليئة بالسباب وهذر القول. وكان لذلك أثر غير حميد في الأوساط الفنية».

وأصل الحكاية أن سيد كان قد بدأ تعاونه الفني في مستهل حياته الشعرية مع الفنان الحاج محمد أحمد سرور. غير أن سرور لسبب غير معروف لم يحفل كثيراً بسيد. فإتجه الاخير الى الفنان عبد الكريم عبد الله مختار (كرومة) الذي سكب عصارة موهبته في تلحين عدد كبير من قصائد سيد. وكان كرومة في الوقت نفسه يتعامل مع الشاعر المطرب عمر البنا. ولم يجد سيد ميلاً في نفسه لعمر البنا منذ اول لقاء جمعهما. ويبدو أن التنافس حدا بعمر البنا الى السعي لتعريف كرومة

بالشاعر الكبير صالح عبد السيد (ابوصلاح) الذي كان مشهوراً ومعروفاً بقصائده الحسان قبل أن ينضم سيد عبد العزيز الى شعراء الغناء السوداني.

وعندما بدأ كرومة يتلقى مدداً منتظماً من الاغنيات التي ينظمها البنا وابوصلاح، أضحى سيد أشد شعوراً بالانعزال، خصوصاً أنه كان يدرك أن المطرب سرور ليس بحاجة إلى التعاون معه. ويقول المغربي «نستطيع القول إن أصل النزاع كان بين أبي صلاح وسيد في عام 1927. والتف حول كل منهما أصدقاؤه وأحبّاؤه. وكان أثر ذلك واضحاً بين أبي صلاح وعمر البنا من جهة، وبين (محمد) ود الرضي و(مصطفى) بطران و(أحمد عبد الرحيم) العمري وسرور من جهة أخرى. ولم يكن لـ (ابراهيم) العبادي وعبيد (عبد الرحمن) - رغم تعاطفهما مع سيد - دور يذكر. وانضم (محمد بشير) عتيق بكل عنفوانه الى استاذه ابي صلاح».

يقول الاستاذ خالد آدم بن الخياط في مقال نشرته مجلة «الصباح الجديد» العام 1959 ان الفنان سرور كان في اواخر العام 1926 يهوى فتاة من فتيات الخرطوم تسمى «ملّيم» (وقد ترد في مراجع أخرى ''ملِّينْ'' وهي أصغر وحدة نقدية في نظام العملة السودانية). «ومن أجله أخذ بعض الشعراء يتغنى بمحاسن هذه الفتاة، وأخذ هو يترجم هذه الكلمات الى ألحان ساحرة دون أن يشير الى اسمها بشئ من قريب او بعيد! وتزوجت الفتاة وغادرت العاصمة مع زوجها الى الجنوب وما زال الفنان يذكرها ويتولّه بها. حتى أن أحد شعراء الفنان - الشيخ محمد الرضي - ود الرضي - نظم قصيدة في وداعها ونهج فيها نهجاً جديداً فقد ذكر كل محطات الباخرة النيلية من الأسكلة (المقرن) الى جوبا، ويقول في مطلعها ''من الأسكلة وحلّ/قام من البد ولّى/ دمعي انا للثياب بلّ'' (...) وحاولت سلطات مركز أم درمان التدخل لمنع هذه القصيدة بناء على احتجاج أسرة الفتاة، ولكن سرعة الانتشار في تلك الايام حالت دون انتزاعها من الأفواه»..

ويمضي بن الخياط: «ما علينا فإن هذه القصيدة لم تكن السبب في إثارة الملحمة الأدبية، بل كان السبب قصيدة أخرى نظمها الشاعر ابراهيم العبادي وتغنى بها سرور. والقصيدة تقول في مطلعها: «دهري حتّم ليّ الشقا/ومنى أبعد للبعشقا» وفيها يقول:

يوم فراقك لينا الثبور

وانت بالخرطوم كن صبور

في وجودك كان الحبور

والله بعدك أصبح قبور

استاء شباب الخرطوم. واستاءت فتياته لهذا التعريض غير الكريم. وكيف تصبح الخرطوم قبوراً بعد سفر مليم؟! وبلغ الإستياء حداً رفضت فيه الفتيات في الخرطوم الرقص في هذه الأغنية». ويقول ابن الخياط الذي كان من الأصدقاء المقربين الى سيد عبد العزيز ان بعض الشبان الخرطوميين عقدوا «مؤتمراً» وقرروا أن يلجأوا فيه الى الشاعر صالح عبد السيد ابوصلاح، «ومع أنه لم يكن من سكان الخرطوم، إلا أنه بحكم وجوده في الخرطوم بحري له أصدقاء في الخرطوم، وأن الصلات بين (الخرطوم) بحري والخرطوم أقوى منها مع أم درمان. ولذلك فقد اعتبروه نصيراً لهم ليثأر من الإهانة التي لحقت بالخرطوم».

وينسب المقال الى الشاعر ابي صلاح القول إن شبان الخرطوم دعوه الى مأدبة غداء اقيمت في منزل السيد عبد القادر سليمان. وفاجأوه بأن عدداً من الفتيات يجلسن وراء حجاب بانتظار رده على طلبهن الثأر لمدينتهن. ولما تعلل بأنه لا يعرف مطرباً يستطيع أن يواجه الفنان سرور، قال له الحضور إنهم على استعداد للإتيان بمطرب يتغنى بمصاحبة «الربابة» في احد المقاهي.

ومهما يكن من أمر فقد انتهت المضاربات بصلح أخوي أبرمه الشاعر الفنان خليل فرح في منزل السيد عبادي آدم في الخرطوم بحري. وينبغي أن يشار الى أن

الاستاذ بن الخياط حاول جهده في تناول قضية المضاربات بموضوعية وحياد، على الرغم من صلته الوطيدة بالشاعر سيد عبد العزيز. وقد كان بن الخياط وراء إصدار ديوان «ليالي زمان».

غير أن المغربي وابن الخياط اجمعا على خطورة المضاربات وتأثيرها في العلاقات الاجتماعية بين الفنانين والشعراء، وبين عامة أفراد المجتمع. فقد ذكر المغربي ان الصلح الذي رعاه خليل فرح كشف «غماً ران على الحركة الفنية زمناً امتد الى ما يقرب من ثلاث سنوات». وقال ابن الخياط «انقسم الجمهور في العاصمة المثلثة الى قسمين كل قسم يؤيد فريقاً من الشعراء والمغنين. وسرعان ما عم هذا الانقسام المدن الكبرى في السودان مثل مدني والابيض وعطبرة. ولم يقف التحزب على الشبان وحدهم، بل شمل الشيوخ والنساء. وقد لعبت المرأة فيه دوراً كبيراً لأنها السبب الأول في النزاع».

والحق يقال أن سيد ظل يفضل على الدوام صوت المطرب سرور. وظلت علاقتهما على ما يرام حتى العام 1940، حينما قرر الاخير أن يهجر الغناء في الخرطوم، بعد أن فوجئ بوجود امرأة تستعد للغناء في استديو الاذاعة الوليدة وقتئذ. تلك السيدة هي المغنية الرائدة السيدة عائشة الفلاتية. وقد تواتر ذكر ذلك لدى عدد من معارف سرور، وفي مقدمتهم شاعره سيد عبد العزيز. وأثبت ذلك المغربي في ترجمته لسيد عبد العزيز.

غير أن سرور لم يكن المطرب الوحيد الذي تغنى بقصائد سيد. فقد ظل الاخير يسيطر على الساحة الغنائية طوال الثلاثينات والاربعينات والخمسينات. ولولا ابتعاده بسبب العمل في غرب السودان لسيطر على الساحة طوال حقبة الستينات.

ومن الجوانب المهمة في التجربة الشعرية لسيد عبد العزيز علاقاته الوطيدة مع ابناء جيله من الشعراء الغنائيين، وما كان يقع من نوادر وحوادث تثير قريحته

وتحـفز جلسـاءه على الرد عليـه. وهذا جـانب من تراث الشـعر الغنـائي والشعـر السوداني غير المـنظوم باللغة الفصحى يكاد يندثر، إذ لم يوثّق، ولم يعبـأ الباحثون بتدوينه وشرحه. وقد رأيت أن انتهز هذه السانحة لأورد شيئاً من ذلك.

اثناء عمله سائقاً لسيارة أجرة في الـثلاثينات، وقع حادث اصطدام لسيارة سيد عبد العزيز راح ضحيته مواطن. وقـد اصدرت احدى محاكم السودان حكماً بسجن الشاعر تسعة أشهر. وقد تدخل بعض فضـلاء العاصمة من أصدقاء سيد والمعجبين بأشعاره لدى السلطات البريطانيـة الحاكمة لتقديم معاملة خـاصة للشاعر السجين، وتقرر على الأثر نقله من السجن ليعمل «جنائنياً» في منزل مدير مديرية الخرطوم. ويسمى السجين في هذه الحالة «مضموناً».

اثناء بقائه في منزل المدير البـريطاني شعر سيـد بالمهانة والذلة، واراد أن يطلع صديقيه الشاعـرين عبد المطلب حدباي (وكان يعمل سائقاً في مسـتودعات مصلحة الاشغـال آنذاك) وعبيـد عبد الرحـمن (وكان كاتبـاً في المصلحة نفـسها وقـتذاك)، فارسل اليهما وريقة حوت هذه الأبيات:

من بطن السجن جابوني لبيت الباشا
لخدمة الخدم بالقُـفـــة والمُــقشاشـة
اتمايــــل وأطِنْ وأطلــع مع الرشاشة
واغني وأقــــــول دار أم قُدودْ غشاشة

فردّ عليه حدباي قائلاً:

قابل بي شـجــاعــة تــنــوع الآلام
وابذل ما اســتطــعــت لهن كل كـلام
من مكنون لصيدك يجلــو عنك ظـلام
وحَـــرْك يبقى هيف وماواك يبقى سلام
عهدي بك القديم كان ثـغـــرك البســام

تقتحم الأمور لو كان وراها السّــــام

أيام السجــــن كفّـــــارة الآثـــام

اجعلها اكتساب مهنة ودروع وحُســـام

فرد عليه سيد عبد العزيز قائلاً:

أخوك ياخوي أنا يِعجِبْ في كلّ مقـــام

يِبين فيه الرجل الحــــازم الضــرغـام

إذا انهالت عليْ واتفرقــعت الــغـــام

أنا أطربْــلَــهِنْ وأوقّــعــِـنْ أنــغـام

في مجاهل الحياة أنا مُذْ كنت غـــلام

ثابت ما اكترثتَ لي وحشة أو ظـــلام

أيـــام الـــسجـــن بما فيها مـن آلام

زيْ نار الــخــلــيـل كانت برد وسلام

فحدا ذلك بحدباي الى الرد عليه بأبيات أخرى:

أيام محنتك حــكـــمــوهـــا بالإعدام

وقيْف ظلمات نواك إتكلّفو الهــــــدّام

في ابريل قريب، إن عــشنــا لاقـــدّام

نتناول معاك كاس الرفــاهـــة مُـــدامْ

ومن أسف أن الشاعر حدباي، الذي حصلنا على وثيـقة إذاعية نادرة تحوي هذا التبادل بصوته، نسي الرد الذي تبادله الشاعران سيد وعبيد عبد الرحمن.

ومن الوثائق الصوتية النادرة الأخرى حكى الشاعـر حدباي أنه كان يعمل كاتب محطة مياه (دونكي) ـ على حد تعبيره «الشئ الإنتـو الجماعة المثقفين ديل بتسموه Water Supply » ـ في مـدينة أم روابة التي اشـتـهرت بعـذوبة مـيـاهها (غـرب السودان). وفي احـد مناسبات «شم النسـيم» نظمت المعلمات المشرفـات على فصل

طالبات مدرسة النهود الوسطى (المتوسطة) اللاتي نقلن للدراسة في أم روابة ريثما يكتمل بناء مقر مدرستهن في مدينة النهود رحلة لطالباتهن الى مشتل (الحديقة العمومية) بالمدينة، وهو مقر كاتب محطة المياه.

قال حدباي: البنات سَمْحات وصغيرات. جَنْ وشرْبنْ وأكلنْ، وذبحوا ليهن الخروف، وابْتَهَجَنْ. فأنا قلت لازم أخلِّد المناسبة في قصيدة فوصفت مجيئن ورجوعن وقلت:

بَكَرَنْ وعاودَنْ عند الأصيل لي كنَافنْ
أتراب الظبا الما قالوا داك قنَّاصنْ
راشفات العلوم لكن يراعنْ كاسنْ
ما فيهن خليط هِنْ منْهِنْ حُرَاسِنْ

يوم شم النسيم كانت زيارة عظيمة
شاهدت العذارى وطهرها وتحريما
ما ارتكبن خطيئة ولا استَبِحْنَ جريمة
طاهرات الذيول والروح تكون لي ديما

انفرط العقد وتناثرت حبّاتو
واضطرب القلب واتلخبطت ضرباتو
كان فوز الأمل من حرقتو (.........)
ياشم النسيم وريني كيف باتوا؟

..... وأرسل حدباي القصيدة الى زميله سيد عبد العزيز في الابيض التي لا تبعد كثيراً عن ام روابة، فوافاه الأهير بالرد التالي:

فضلت أسأل عليهن ما تركت حد من ناسن
إلا سألتو عن ناساً صفاتا محاسن
قال ليّ ضاعن راح فؤادك كاسنْ
بين رقة شعورنْ وزادنْ إحساس

كرّمنْ العلم زادنَ جمال في جمالنْ
إن وقفنْ يقيف حسن الطبيعة قُبالن
عيون العاشقين تخضع جلال لجمالن
في يوم شم النسيم سُررتَ ظاهر وباطن
وهن شلْنَ قلبي ولما فاتِنْ فاتِنْ
يِرُدّنًو ليْ لكن ملنّو مفاتن
دخل داخليتنْ وفي الفصول ما فاتِنْ

... وسلم سيد قصيدته وقصيدة حدباي وشرح لتلميذه الشاعر قاسم عثمان الذي ساهم مساهمة كبيرة في شعر الغناء الحضري في كردفان قصتهما، وطلب إليه أن ينظم في الموضوع نفسه، فأنشأ يقول:

صباح شم النسيم الشمسو شارقة رشيقة
بِتَقْدل في السحاب بسامة رايعة مُشيقة
في الدونكي العتيق اليوم كِترْ تحديقا
غابت عنو ليلة في ليلة يبقى حديقة؟
صبِحْ بستان نضير بل جنة حق وحقيقة
مَرَحَن فيه الشوادي كسنّو حُلّة رقيقة
عاشت لحظات ربيع أشجارو زاهية وريقة
وما دام السرور ساعات، مضت في دقيقة
عم حدباي مِتِلْ رضوان فيِ باب الجنة
حارس حور حسان ما اتعرّضَنْ لي مظنة
ناعسات الطّريفْ البِرْمَنّو يبقى مَعنّى
ناميات الفريع الدّابو بدا يِتّنّى
حساس الشعور بدا بي الجمال يِتغنّى
أثارَنْ مشاعرو، بشاعر الجمال هو مُكنّى

وصف حُسن البراعم أبدع سحرنا مَكَنّا
يالـيت الزمان بي الشَاقُو لـوْ مَكَنّا

وكان اول نظم سيد عندما بلغ الثامنة عشرة من عمره قصيدته:

شجاني سجيعو
زاد ولهي وأفكاري نجيعو
حمايم الشوق

وقد تغنى بها الفنان عبد العزيز المأمون الذي ضاع صوته ولم يبق منه أثر. وكان اللقاء بين الشاعر والفنان الكبير كرومة في نحو العام 1925 طبقاً لما ذكر المغربي. وقد أهدى سيد الاغنية الاولى نفسها الى كرومة فكانت بداية تعاونهما. وسرعان ما جاءت بعدها أغنيات سيد وكرومة المعروفة، وأشهرها: «نظرة يا السمحة أم عجن» و«أنا ما معيون»، وغيرهما.

وذكر الشاعر في احدى حلقات برنامج «حقيبة الفن» التي استضافه فيها الأديب الإذاعي المبارك ابراهيم أنه في مستهل حياته الشعرية كان يجلس مع الشاعرين الكبيرين محمد ود الرضي ومصطفى بطران والفنان كرومة. وأثناء الحديث اقترح على بطران إحداث تعديل على كلمات أغنيته «إمتى ياطيف بالزّورة ليْ تجود»، وأحس بأن بطران ربما غضب من مداخلة شاعر ناشئ لشاعر في مثل قامة بطران. فعاد الى منزل أسرته مهموماً عاتباً على نفسه. فلما رأته والدته على تلك الحال بادرته بالسؤال: مالك؟ أدوك عين؟ (هل أصابتك عين؟) فرد عليها في الحال:

أذاي ودوايا خدود وعيون
يا ناس أنا ما معيون
حليف آلامي عيوني عيون
ودائي عظيم ودوايا مكنون
للسامي بعيد عني الليون
وعقلي بقالو رقيب وعيون

تجـدني مُـغـيَّـب وحـولي شـــجـون

كـــأني أســيـــر في الجب مــسـجــون

وأملــي بكل قـــمـــاح مـــعـــجـــون

مـوتـــي دنـــا وســـببـي العــرجـــون

مـــالـــي إذا أصـبـــح مـــهـــيـــون

دي مـلكـة جـنودا شـلــوخ وعـــيـــون

لحـــاظـا يخـيـــف قـايـــد الـمـلـيـون

وتـــرهـــب عـــنـــتـــر ونـــابـلـيـون

والقصيدة طويلة، وقد لحنها الكروان كرومة، وصدح بها الفنان عبد الله الماحي، وهو أحد أشهر أصوات الثلاثينات والاربعينات من القرن العشرين. ويذكر أيضاً أن هذه الأغنية التي ربما سمـعها معظم أبناء جيلنا على حنجـرة الفنان أحمد المصطفى كانت أول أغنية تقـدم في أول حلقة في برنامج «من حقيبـة الفن» الذي قدمه المذيع السفير السـابق صلاح أحمد محمد صالح العـام 1954. وقد تغنى عبد الله الماحي إبان مجده في العصر الحقيبي بثماني قصائد من نظم سيد عبد العزيز.

وقد كان سيد شاعراً «مطبوعاً» حقـاً كما وصفه مبارك المغـربي، إذ تأتيه أبيات القصيد طوع البنان. ومن ذلك قصة تأليفـه أغنيته الذائعة «مداعب الغصن الرطيب». فقـد قال انْ شيـطان شعره قـاده في أحد أعيـاد المسيـحيين الى منطقـة المقرن في العاصـمة الخرطوم، حيث الخـضرة والماء والوجوه الحسنة. وهناك لمح فـتاة تمسك بغصن تعلوه الورود، فأنشأ في الحال:

يامـــــداعـــب الغـــصـن الرطــــيب

فـي بـنـانك ازدهـــــت الـزهــــور

زادت جـــمـــال ونـضـــار وطــــيب

يالمنظـــــرك لـلعـــين يـطيــــب

وتبـــــدّل الظـلـمـــات بنـــــور

وتـــبـــدّل الأحـــزان ســـرور
إن شـــافـك المرضـــانـــن يطـــيب
تعـــجـــبني والشـــيء العـــجـــيب
هادي وأليـــف مـــاكْ الـــنّـُفُـــور
بعـــفـــتك صُنْـــتَ الـــسـفـــور
والحـــســـن والأصـــل النجـــيب
أنا وانـت في الـروض ياحـــبـــيب
راق النـســـيم حِـــلا لـيـــهُ المرور
بقَــى أحلى مـن ســـاعـــة الســـرور
وأدقّ مـــن فـــهـم اللّـــبـــيب

.. وقد ورد نصها مكتملاً في ديوان «ليالي زمـان». وقد نظمها الشاعر العام 36 أو 1937. وهي من تلحين الفنان محـمود عبد الكريم الذي كان أحـد عضوي ثنائي «أولاد الموردة». وهو ملحن معـروف، كّون معـه كرومة ثنائـيا بضع سنوات، وأديا معا عددا من الألحان التي سجل بعضـهـا كرومة بمفرده في أسطوانات. وأشار سيد الى أن سرور كـان يؤدي أغنية «مـداعب الغصن الرطيب» بلحن مـختلف. ولم أقف على أحد الثقاة ممن سمعوها بطريقة سرور.

وكان سـيد يطرب غاية الطرب لرباعي نهـضة الغناء السوداني سرور وكـرومة وعـبد الـله الماحي والامين برهان، وكـان يكن بعـد ذلك أثرة للمطرب فـضل المولى زنقار الذي أتاحت حنجـرته لسيد عبـد العزيز تقديم قـدر كبير من المسـاهمات في مجال تهذيب أغنيات إيقاع «التُم تُم» الذي راج رواجاً كبيراً حتى كاد أن يقضي على الاتجاهين التقليدي والتطويري في الغناء. وربما كان من أشهر غناء سيد عبد الغزيز لزنقار في هذا المجال أغنيـتهما «أنا راسم في قلبيّ صـورة الباسم أهوّ ده». ثم بعد ذلك احتل الـفنان ابراهيم الكاشف مكانة خاصـة في نفس سيـد عبد الـعزيز، ربما زادها أثرة الوُد الكبير بين الكاشف والشاعر عبيد عبد الرحمن.

في مقابلة صحافية نشرتها مجلة «الصباح الجديد» السودانية العام العام 1959 سئل سيد عن الشاعر المفضل لديه، فأجاب «الأستاذ عبيد عبد الرحمن. ولا تعتقد يا أستاذ بأن هذا الرأي عاطفي نسبة لصداقتي بالاستاذ عبيد ولكن هذا الحكم نتيجة دراستي للأغنية السودانية». ونوادره وحكاياته مع عبيد عبد الرحمن كثيرة لا تحصى. وكانت جلساتهما المشتركة سبباً في مولد عشرات القصائد التي تحولت أغنيات شكّلت وجدان أجيال من أفراد الشعب السوداني.

ومما يذكره أصدقاؤهما في هذا الشأن ما حدث من افتراق بين الصديقين إثر نقل سيد الى مدينة الابيض، فعاتبه عبيد على عدم السؤال عنه، فكتب إليه سيد يقول:

مافي عندي سواك نسبة ليك قياس
عندي إنت الدنيا وإنت كل الناس
الفؤاد ألّمتو وما خليت مساس
الشعور في الروح والشعور إحساس
أسألك بالخوة وبضميرك الحساس
لِمَ طرفي أبكيته وخليتو حالم حاس
ولِمَ فكري شردتو وخليتني للوسواس
أنشد بقاي في فناي وأنشد عزاي في الكاس
أستنكر النسيان وأرد ليك بحماس
ما غفلت عن ذكراك لو تغفل الحراس

.. ويقصد بالحراس الملاكين رقيب وعتيد. وقد رد عليه عبيد بقصيدته التي تحولت على حنجرة المطرب ابراهيم الكاشف أغنية خالدة، وهي «حبيبي أكتب لي وانا اكتب ليك»، وهي مسجلة في مكتبة الاذاعة بعنوان «رسائل».

غير أن من أعظم القصائد التي أنجبتها تلك الصداقة الأخوية العميقة أغنية سيد

التي لحنها وغناها كرومة «مسّوا نوركم». وقد نظمها الشاعر العام 1929 بعدما تعذر عليه أن يحضر حفلة زواج عبيد في أمدرمان. أنشأ يقول:

مسُّوا نوركم وشوفوا من جبينو صباح
الصباح إن لاح لا فايدة في المصباح
هل أتاك حديث الكوكب النّضّاح
قمرة تمطر خُمْرة حارسَ(هـ)ا الفضّاح
لو تجينا محاسِن الشمس للإيضاح
ما بتجيب محاسن مَحْيَها الوضّاح
نور جمالو دهشنا معشر الفُصّاح
بين ناطق صامت وبين صامت صاح
غالية غنيّةْ محاسن وفيها شوف ياصاح
الجمال الفيهو كلُّ معنى صاح
تنظر الآيات من نور على ألواح
المعاني الخُرّدْ ومُنْية الأرواح
في العيون المرضى والسحر لوّاح
يجذب الألباب ويفرح النُّوّاح
القوام اللادن والأريج الفاح
من جسيم(هـ)ا الناعم الأسمر التفاح
خلّوا عقلي وخلّوا في حشايا كفاح
وجيش هواها احتل قلعة الاصفاح
روضه غنّا(ء) جمال(هـ)ا يجلب الأفراح
وحورية من الجنة فيها تسقيك راح
كل هذا تراه ما بيزيل أتراح
من يحبه اتهالك واستراح وراح
ياليالي أحبابي ما شَفيتِي جراح
بل شقّيتي فؤادي بمدية الجرّاح

صـــرت أتـلو حــديـثك في الـــــوجــــود بـصـــــراح

لو تلــيـــثْـبُـو كــتــابـي سُـمـيــتَ الـــشُـــرَّاح

فــيــك نـــظــرت مـنــاظــر يــعـــلــم الـــفتّـاح

لو قـفلنا قـلــوبــنـــا كــانــت لـــهــم مــــفـــتـــاح

أدري أو لــــم أدْرِ صـــــــرت كــــالـــــمــلــتــاح

لو رضـــاكـي هــــلاكـي انــــــا لــــلــــهلاك ارتـــاح

مـــــا جـنـــيـــــت في هـــواكـــــي ومـــــا عليّ جـنـاح

اشـتكيت لـلـقـــمـــري ولـــم يـــعـــرنـي جـنــــاح

يكـفـــيــك لـــســـانــــي الــغـــنـا ليكي كـم كـم ناح

لو رثـيـــتـبُــو حــــيــــاتــــي مـا احــتــجت لي مناح

... أراني حرصت على تثبيت نص هذه القصيدة لأنها ـ باجماع عدد من النقاد القدامى والمحدثين ـ من أجمل نظم سيد عبد العزيز. ولأنها كادت تضيع، إذ فقد الشاعر نصها الأصلي، ولما حصل عليه بدا أنه ليس النص الذي غابت تفاصيله الدقيقة عن ذاكرة الشاعر. وخلد الاغنية بقاؤها مسجلة بصوت الفنان كرومة. غير أنه لم تتهيأ لها فرصة الانتشار على حنجرة أي من المطربين المعاصرين.

وقد تغنى جمع من المطربين السودانيين قدامى ومحدثين ـ بقصائد سيد عبد العزيز، منهم عبد العزيز المأمون (شقيق ميرغني المأمون)، والمبارك ابراهيم (قبل ان يعتزل الغناء ويتفرغ للأدب والإذاعة)، زين العابدين الحاج، حكومة والطيب (كل هؤلاء درست أصواتهم)، وعبد الله الماحي، وسرور، وكرومة، وابراهيم عبد الجليل، وفضل المولى زنقار، والفاضل أحمد، وابراهيم الكاشف، واسماعيل عبد المعين، وعبد الدافع عثمان، والطيب مهران، ومحمود فلاح، ورمضان حسنو وجمعة جابر، وبادي محمد الطيب، وعوض الكريم عبد الله والثنائي عوض وابراهيم شمبات.

□□□

مسرح سيد عبد العزيز

ومن الجوانب المهمة في مساهمة سيد عبد العزيز في الثقافة السودانية مشاركته في نهضة المسرح السوداني، وهو جانب يغفله معظم النقاد والمعنيين بتاريخ الفنون السودانية. كتب الشاعر اولى مسرحياته العام 1932، وكانت بعنوان «حسناء البادية». وتتناول المسرحية تقليد زواج الفتاة من ابن عمها. وتدور أحداثها في البادية حيث تحار الفتاة بين شاب يحبها وبين ابن عمها الذي تحتم عليها التقاليد ان تقترن به. ومن الشخصيات الرئيسية في المسرحية العمدة الذي تحتكم اليه الفتاة وحبيبها، غير أنه يخذلهما بالانحياز الى تقاليد البادية. وكانت خطوة جرئية للغاية في مستهل الثلاثينات أن يعالج مؤلف مسرحي مثل هذا التقليد الاجتماعي غير الحميد.

وفي منتصف الثلاثينات كتب سيد عبد العزيز مسرحيته الثانية وعنوانها «معرض الأشكال»، ويشخص فيها ثلاثة شبان احدهم ثري سفيه، والثاني جاهل، والثالث جبان يدعي الشجاعة، ويلتقي الثري بفتاة فيحاول أن يوقعها في حبائله، فلما أعيته الحيلة لجأ الى صديقيه اللذين جربا مع الفتاة لكنهما يفشلان أيضاً. هكذا كان الشاعر المسرحي يمجد القيم الأصيلة لدى المرأة، ولا يعتبرها نموذجاً جميلاً يصلح للتغني فحسب. وقد عزز تكريمه للمرأة بتأليف مسرحيته الثالثة «فتاة اليوم» التي يصور فيها فتاة أوتيت حظاً من التعليم قبل أن يعم تعليم الفتيات، فتسعى بعد تعلمها الى المساهمة في تعليم بنات حيها الأميات.

ويعتقد المدير السابق للمسرح القومي محمد شريف علي بأن أهم مسرحيات سيد عبد العزيز هي «صور العصر» التي ألفها العام 1936. وقد أخرجها الشاعر الغنائي عبيد عبد الرحمن. وقد مثلت في ام درمان والأبيض وواد مدني، وعلى مسرح مدرستي خور طقّت ووادي سيدنا الثانويتين. وتتناول المسرحية عدداً من القضايا والمشكلات الاجتماعية «لدرجة تهتز فيها وحدة المسرحية» على حد تعبير محمد شريف علي، إذ تعنى بظاهرة شرب الخمر، وغلاء المهور، واصرار العروس على عدم مغادرة منزل ذويها للانتقال الى عش الزوجية الجديد، وغير ذلك. وتعج مسرحيات سيد عبد العزيز بالعديد من الحكم والاقوال الاجتماعية المفيدة، الى جانب عنايتها بالفكاهة والدراما في التصوير والتعبير عن المواقف المختلفة.

وكان سيد عبد العزيز يستخدم مسارح المدارس الوسطى والثانوية لنشر هذا الفن المسرحي الشعري الرفيع حيث كان يجد رواجاً وقبولاً كبيرين من الآباء والطلبة والأمهات. وكان السيد عبد الرحمن المهدي امام طائفة الانصار ومؤسس حزب الأمة السوداني المعروف يحرص على أن يطلب منْ سيد وزملائه تمثيل تجاربهم في العمل المسرحي في داره واستراحته الخاصة، وكان يعينهم على تحمل اكلاف الإنتاج، مما زادهم تشجيعاً على تكرار تجربة العرض في أماكن أخرى.

وفيما ركز الشاعر ابراهيم العبادي الذي كان سباقاً الى التأليف المسرحي في مستهل القرن على العناية بالتاريخ الوطني السوداني، اهتم سيد بالمشكلات الاجتماعية، ولم يخل عمل من اعماله المسرحية من استنهاض للهمة الوطنية، ودعوة الى التاسي بامم اخرى جدّت ونهضت وتقدمت الأمم الأخرى. وكم كان سيد سباقاً الى الإشارة الى إشكال المقارنة بين حال السودان والسودانيين وما وصلت اليه اليابان والولايات المتحدة من نهضة. وهو تساؤل لا يزال يثور في ذهن السوداني. في مسرحيته «صور العصر» يرد هذا الجانب من الحوار بعدما تعلل أحد أشخاص المسرحية بان تدهور احواله التجارية يعزى الى غلبة البضائع اليابانية:

سلمان: اليابان يا ابني لا توقّعك فـــي حـــيرة
اليابان أمة ناهضة زيها وزي غيرهـــا
كانت قريـــب ده زيـــنا أمّة صـــغيرة

محمد: هم ناس ممتازيـــــن
أصحاب فكر في الراس

سلمان: مافيش امتيـــاز.
اليابان والامريكان
برضو زينا نـــاس

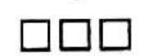
محمد: لكن في بيناتنا فرق كبير
أصلو ما بينقـــــاس

سلمان: بس الفـــــرق الوحيــــد
هُم جـــــدّوا وضعـــوا أساس
ونحن مع اللعب في رقاد ونعاس

وإذا وضعنا في الاعتبار التأثير الذي تركتـه مطالعات سيد عبد العزيز في فترة تكوينه، فلا بد أنه تأثر بمـساهمات استـاذه ابراهيم العبادي في التـأليف المسرحي. وكانت بحق فتحاً ثقافياً وجماهيـرياً جديداً. واذا كان الدكتور خالد المبارك قد أشار الى مســرح العبادي (خـصوصاً مسـرحيتـيه «عائشــة بين صديقين» و«الملك نمر») والشاعر والمؤلف المسرحي خالد عبد الرحمن خالد أبو الروس (من مؤلفاته «خراب سوبا» و«تاجـوج» و«السبعـة الحرقوا البَـنْبـر») في الفصل الذي عقـده لتاريخ المسرح السوداني في كتابه عن الدراما العربية، وهو جهـد يحمد له، فقد كان مصير مساهمات رواد آخـرين من الشعراء في مجال التأليف المســرحي الإهمال والنسيان التام. ومن هؤلاء الخـليفة يوسف الحـسن الذي ألف مســرحية عنـوانها «رجل بين زوجتين»، وهو ينتـمي الى جيل العـبادي، وربما كان مـتأثراً تأثراً باديا بمسرحية

العبادي «عائشة بين صديقين»، وأحمد عباس رحمة الله الذي ألّف مسرحية عنوانها «الجوامعة والجعليين».

وقد توفـي الشاعر والمـؤلف المسرحي سـيد عبـد العزيز في 24 أغـسطس/آب 1976. ،مع أنه غـاب ببدنه عـن هذه الدار الفانيـة، إلا أن مـا تركه من إرث ثقـافي وفني يخلده على مر العصور والأزمان.



مصادر الدراسة

- مدني، فاطمة: لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، مطبعة مصر سودان ومكتبتها (ليمتد)، دون تاريخ، ص 94ـ113.
- المغربي، مبارك: شعراء الأغنية السودانية، سيد عبد العزيز الشاعر المطبوع، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح:
- الحلقة الاولى: العدد 11، السنة 36، 7/10/1976، ص 31,30، البقية ص 50.
- الحلقة الثانية: العدد 12، السنة 35 (؟)، 14/10/1976، ص 34ـ35.
- الحلقة الثالثة: (بيانات العدد غير مدونة)، 4/11/1976، ص 28ـ29.
- الحلقة الرابعة: العدد 16، السنة (غير مدونة)، 11/11/1976 ص 28ـ29.
- الحلقة الخامسة: العدد (بلا رقم)، السنة 35، 18/12/1976، ص 28ـ29، البقية ص 47.
- أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الخرطوم، 1971، ص 150ـ158.
- علي، محمد شريف: نافذة على مسرح سيد عبد العزيز، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح، العدد (غير مرقّم)، 26/8/1976، ص 22,21,20.
- بن الخياط، خالد آدم: الفن من أجل المجتمع، المضاربة في الأدب القومي السوداني، الصباح الجديد، العدد 11، السنة 3، 7/8/1959، ص 16، 17، 18.
- بن الخياط، خالد آدم: مسّوا نوركم، من عيون الشعر القومي الخالد، مجلة الاذاعة والتلفزيون السوداني، العدد 45، 3 سبتمبر 1964.
- على الله، نعمان: مع الفنان في بيته، تحقيق صحفي مع الشاعر الغنائي سيد عبد العزيز، الصباح الجديد، العدد 9، السنة 3، 2/1/1959.
- برنامج «نسايم الليل»، تلفزيون السودان، إعداد وتقديم الفريق ابراهيم احمد عبد الكريم، خصصت هذه الحلقة التي بثت في 14 يوليو/ تموز 1998 لذكرى الشاعر سيد عبد العزيز، وقد استضاف البرنامج في هذه الحلقة الدكتور عبد الرحمن سيد عبد العزيز.

●●●

حـدبــاي
صـــوت الجـــمال
وشاعــر الحـــب

عـبد المطلب أحـمد عـبـد المطلب. شهـرته حَـدَبَايْ. أحد رواد فن الغناء الحـديث وشعـره في بلاد السودان. ظل يغني ويؤرخ لأنماط الغناء القديم حـتى وفاته. ومع أنه ـ كبـقيـة أبناء جيله ـ لم يهـتم كثـيراً بتدوين سـيرته وتوثيق ابـداعاته، إلا أنه اختلف عنهم في أنه كـرس وقتاً كبـيراً لتسجيل ذكـرياته المناسبات التي نظم فـيها أغنياته، فحفظ بذلك جانباً مهماً من تاريخنا الاجتماعي وتكويننا الوجداني.

وقد نظم حدباي الشعر بالعاميـة والفصحى، وتغنى بألحان غيره، ثم عكف على التلحين فأهدى ديوان الغناء الـسوداني مجمـوعة من الأغنيات الحســان. وكانت له مساهمات في فجر النهضة الصحافية، من خلال قصائده وموضوعاته النثرية التي كانت تنشرها صحيفة «مرآة السودان» التي أصدرها سليمان كشة.

ولد حدباي في حي «ودّ أرُو» المعروف في مدينة أم درمان. وهو ينتمي الى «ال أرو» الذين ينتمي إليـهم رائدا فن الغناء السوداني الحاج محـمد أحمد سـرور وعبد الكريم عبـد الله مختـار (كرومة). والأرجح أنه ولد خلال الفـترة الممتـدة من العام 1899 الى 1901 (1). ورجح المغربي أنه ولد العام 1900 (2). وقد اقترن به لقب «حدباي» منذ اليفاعة. وقيل إنه كان كثير الشجار مع أقرانه، وكثيراً ما تغلب عليهم

فـأطلقوا عليـه هذا اللقب الذي كـان يطلق أصلاً على الـزبير باشـا رحمـة التاجـر والسياسي الـسوداني المعروف، كناية عن الشجـاعة والقوة [3]. ويقول حدباي إن خالته هي التي أطلقت عليه هذا اللقب، تيمناً بالبطل السوداني الزبير باشا [4].

ألحقه ذووه بخلوة الفقـيه محمد صالح أُرو. وتلقى فيهـا على يد الفقيه (الفكي) محمود ودّ التِّنْقاري [5]. ولم تتخط دروس الخلوة رسم الحروف العربيـة، وشيئاً من الحساب، وقليلاً من النحو، وتلاوة القرآن الكريم وحفظه. وأشار حدباي الى أنه لم يكن نادمـاً على قطار التعليـم المدرسي الذي فاته، «لإيماني بأن الملَكة الأدبـية إن تأكدت فإن المطالعة الحرة تغذيها، وعلى ذلك نهجُ جُلِّ أبناء جيلي من الشعراء» [6].

بدأ حدباي مـحاولاته الشعـرية نخو العام 1919، لـكنه يقول إنه نظم قصـيدة مكتملة للمرة الأولى في عام 1922، وقال فيها:

مرَّ النسيمُ على وادي الخُزام مساء
ففاح منه ندىً (..........) يقتبس
كأنه مسكُ عطّارٍ يزجّ به في جوف قدر
وجوف القدر قد فضح
أو زعفران تنضّدُ منه جارية
ففاح من تيهها في عينها نعس

وقد تغنى بهذه القصيدة الفنان محمد أحـمد سرور، وحققت ذيوعاً مشهوداً في مستهل عشرينات القرن العشـرين، غير أنها لم تُسجّل على أسطوانة، فلم يبق منها أثر. ومضى حدباي ينظم الشعر الفصيح سنوات عـدة، ونشر منتخبات من قصيده في صحـيفة «مـرآة السودان». لكن مـوعده مع الشعـر الغنائي حل يوم جلس الى شيخ شـعراء الغنـاء إبراهيم أحـمد العـبّـادي الذي نصـحه بـأن يلتزم «الـشعـر القومي» [7].

تمثل المطالعة الرافد الأساسي لتكوين ثقافة حدباي ومعارفه. فقد استعان بما درسه في الخلوة لينهل من كتب التراث الأدبي العربي. يقول: «أطلت النظر في بستان الأدب العربي القديم فقرأت «جواهر الأدب» و«المصباح المنير» و«المستطرف من كل فن مستظرف» و«المجموعة النبهانية». وكانت تصلني بانتظام مجلات «الرسالة» و«أبوللو» و«الثقافة». وقد أدمنت القراءة الى درجة أني كنت أصاب بالارق إذا لم أقرا شيئا» (8). وكان التمسك بالأمجاد العربية الإسلامية أهم مصادر الفكر السوداني في تلك الحقبة، وهو ما يعتبره محمد المكي ابراهيم «طبيعة المثقفين السودانيين الحالمة والمشبعة بالعواطف العربية والإسلامية» (9).

وليس من شك في أن العلاقة الحميمة التي جمعت حدباي بالشاعر الملحن المطرب خليل افندي فرح بدري، لنحو 13 عاما، ساهمت في زيادة حصيلته، وتوسيع مداركه، وتنمية ذوقه. وجعلته تلك الصداقة مصدرا مهما حين تطلب الأمر تحقيق ديوان خليل فرح وتدوين ترجمته.

يصف حدباي نفسه بأنه ملحن أكثر منه شاعرا. لكن ثمة من يرون أنه ربما تفوق بغنائه وصوته على نظمه وألحانه. وهو الوحيد من بين شعراء الأغنية السودانية الحديثة (الحقيبة) بعد خليل فرح الذي خلد صوته من خلال الاسطوانات. فقد سجل أسطوانة في مصر، في مستهل ثلاثينات القرن العشرين، طبعت على أحد وجهيها أغنية خليل فرح «بلى جسمي وفتك جفاك يا حبيبي أما كفاك». وسمح حدباي لمطرب مجهول اسمه مريود طه بتسجيل أغنية «البى صباها اسمعوا قولي بحكي نباها»، وهي من نظمه وتلحينه.

والواقع أن حدباي كان يملك صوتا حسنا. وكان مطربا لا يشق له غبار، لتمكنه من فنون الاداء، حسبما تدل على ذلك ملاحظات من يستمع الى تسجيل الأسطوانة المشار اليها. بل بقي صوته على بهائه حتى قبل وفاته ببضع سنوات (10). وكان

يرى أن زملاءه الشعراء الغنائيين لم يغنوا «لعدم حلاوة أصواتهم، لكني أعترف بجودة أشعارهم على شعري» (11).

وبالطبع فإن صداقاته الممتدة مع الرواد الذين ساهم مثلهم في صنع الأغنية السودانية الحديثة تعتبر رافداً مهماً من روافد تكوينه الإبداعي. وقد تغنى الكروان كرومة بقصيدة حدباي «زهر الرياض في غصونْه ماح». وهي إحدى القصائد التي نُظمت في مناسبة زواج محمد حسين منصور (نجل عمدة الخرطوم وشقيق الشاعر حسين عثمان منصور). ونظمت في تلك المناسبة أيضاً قصيدة خليل فرح «تم دور واتدوّر» التي لحنها وغناها كرومة، لكنه لم يسجلها بصوته. وقد تغنى بها عدد من المطربين منهم عبد العزيز محمد داود وعبد الكريم الكابلي، وهي مسجلة لدى الإذاعة السودانية بصوت الفنان عبد الرحيم الأمين.

ويعتقد حدباي أن سر جودة وخلود قصائد «حقيبة الفن» يعزى الى «أن معظم منظومات أبناء جيلي، كالعبّادي وابو عثمان جقود وودّ المحلّق وبطران والعُمري والعمرابي، لها بواعث ومناسبات حقيقية، كمسارح بيوت الأعراس والصدمات العاطفية، لذلك جاء نظمنا قوياً متماسكاً» (12).

ومثل شعراء جيله، أدرك حدباي عصر سيادة الدوبيت الذي كان يسيطر على الساحة الغنائية في العاصمة السودانية قبل أن تنتهي تلك الهيمنة على يد العبادي. غير أن حدباي كان مقلاً جداً في نظم الدوبيت، على الرغم من صداقته الوطيدة بأساطينه، خصوصاً الشاعر يوسف حسب الله الملقب بـ «سلطان العاشقين» الذي روى حدباي جانباً من قصائده وحكاياته الغرامية (13). وقد كان لحدباي شرف نظم الشعار الأول الذي اتخذه برنامج «حقيبة الفن» الإذاعي، وهي الأبيات القائلة:

الليلة كيف أمسيتو ياملوك أم دُر
يبقى لينا نسيتو... المنام أبى ليَّ

بالسقام لجسمي وخليل أكسيتوهُ

مالو لو بى طيف المـنام آسيتوهُ

يقول حـدباي إن عدداً من الفتـيات أتين الى خليل فـرح في منزله في أم درمان وسألنه عن قصة قصيدته «بقعة أم در»، فشرح القصة، وقمت بنسخ القصيدة لهن. وكانت بينهن فتاة يهواها خليل، أو يحبها ـ بصريح العبارة ـ وحين هممن بالمغادرة طلب مني خليل أن أسألهن متى سيقمن بالزيارة التالية، فأجبن: الخميس المقبل. غير أنهن لم يظهـرن مرة أخـرى حتى يومنـا هذا. وبعد شـهر أو 45 يومـاً قلت لخليل هؤلاء الفتـيات لن يفين بوعدهن فدعنا نخلدهن بقـصيدة. فأمـسكت بالقلم والورقة وكتبت البيتين اللذين أضحيا شعـاراً للبرنامج، وأمسك خليل بالورقة ليضيف عبارة «المنام أبى ليّ»، وكان معجباً بها منذ أن استمع اليها في إحدى الأغنيات التي وفدت من منطقة السافل (مناطق الجعليين) (14).

وقد عـمل حدباي كـاتباً للآبار في هيئـة توفيـر المياه، وتنقل في عـدد من مدن كردفان، وعين بـعد ذلك سائقاً في الهـيئة نفسـها، الأمر الذي أتاح له الإقامـة فترة طويلة في مدينة الأبيض. والواقع أن حـدباي نظم خلال سنوات إقامتـه الكردفانية عدداً كـبيـراً من القصـائد، خصـوصاً قـصائد «الاخـوانيات» وقـصائد المناسـبات الاجتماعية الخـاصة. غير أن معظمها لم ينشر، وحتى في كـردفان لا يعرفها سوى قلة ممن كانت لهم مـعرفة شخـصية بالشاعر. وقـد أفاد بالطبع من إقامـة صديقه القديم الشاعـر سيد عبـد العزيز، والشاعر مـحمد علي عبد اللـه (الأمي)، والشاعر قاسم عثمان بريمة في الأبيض، في إشاعة أجواء مواتية للنظم والمطارحات الشعرية.

ومن قصائده التي تسـتحق التدوين القصيـدة التي نظمها أثناء عمله كاتبـاً لبئر مدينة أم روابة التي نقلت إليـها طالبات مـدرسة النهود الوسطى، ريثمـا يتم الفراغ من تشييـد مدرستهن في النهود. وفي أحد أيام عطلـة «شم النسيم»، نظم المعلمون رحلة للطالبات الى مـشتل أم روابة القريب من البئـر التي يعمل فيهـا حدباي الذي

راقب المشهد طوال النهار فخر صريعاً من جمالهن، فأنشأ تلك القصيدة الرائعة:

بَكَرَنْ وعـــاوَدَنْ عند الأصـــيـل لكنـافنْ
أتراب الـظبـــا المـا قـــالوا داك قنّـاصنْ
راشـــفـــات الـعلوم لكـن يراعن كـــاسنْ
مـا فـيـهنْ خليط هِـنْ مِنّهن حُـرّاسنْ (15)

ومن مداعـباته الشعرية قـصيدة أنشأها بعـدما شاهد طالبات مـدرسة الأبيض الثانوية للبنات داخل حافلتهن المدرسية، أثناء مروره قرب مكتب الإعلام، في طريقه الى رئاسة مصلحة الأشغال لتسليم حصيلة إيرادات اليوم من عمله، وفيها يقول:

بصّ المدرســة البـصـيــتلُو بَصّــة عــابر
من داخلـو انطلق ســـهــمـــاً يولـول هابِر
حشّ حَـشَايْ ومـا خلّى لِي عَـضْـماً جـابر
كـيـفنُّـو العـلاج ياشـعـرا فـيـكم خـابِر؟

شِنْ ودّانـي أنظـر داخل الـبـــصّـــــات
وهالات البـــدور في داخلـو مِـتـــراصّـــات
مـا بتسـمع ضجـيج لو بيهـو هِنْ غاصّـات
احـــذر وانتـبـــه لقـــذائفـــهـا الراصّـــات

وحين حكى لاصدقائه قـصة البص وجمال الطالبات وما نظمـه في ذلك المشهد، رد عليه الشاعر قاسم عثمان بقوله:

مـــا تفـتكـر نفـسك إنت بِـقـيت بصّـــاص
البـدُر إن شَـرَقْ من شوفـتـو مـافي مناص
قـبلك كم رقـــيق عـايـقـاهو لمحـــة باص
بي عـيـون الظبـــا الأفـتك من الـرصـاص

والله في الدار إن كـان حِـضـرْتَ وصـولنْ
واتاح ليك الزمن فـرصـة ودخلتَ فصـولِنْ

قصيـدة بعد مشاهدته لرقص العروس وصويـحباتها، في ما كان يسـمى «اللعبة». وشاهد بالفعل العـروس ترافقها وزيراتها اللاتي كن يحملن المبـاخر. وشاهد بابكر منظر العروس وهي في كـامل زينتها وعطرها، وعـاد بعد انتهاء المشـهد الى خلوته وأنشأ يقول [17]:

شِنْ أسَوْ حيْ أنا الجنّيت وقّتً هَـــوْ
حـــي أنا الموضـــان شـــن أســو

انْبَهم بي الراي والدلـــيل   النُّجُوع ياناس القليل [18]
من هَوَى المُو حايِق قليـــل   كيف حالي راقد مليل [19]

جَمّعَنْ مفتوت الخـــــمَر   عَنْكَبَنُو النـــادي عَمَـرْ [20]
صَقَلُوا المُقُول وانْضـــمَر   أبْ مُحَيّاً يَخْفَى القـــمر [21]

ياندیم أرجوك كُونْ فهيـــم   يوتْ بَنُوح لِلماهِنْ واهيـم [22]
كوْني نِصْف الليل البهيـــم   صَعّبَهِنْ ليْ صايرْ فَهِيـــم [23]

السلام للحـــمْ ألْفِ كـــرْ   فاق على المَشْـنُون ما عَكَرْ [24]
من عشـــوقاً قـــرْ ما نَكَـرْ   ياعـــذول مُغـــرَم مُو سَكَرْ [25]

وحكايات حدبـاي كثيـرة، لا يملّها السامـع، خصوصـاً أنه كان يتخلـلها غناؤه، وأوصافه الموسوعية لشخصيات قامت بدور عظيم في الحياة الاجتماعية والفنية في حقبة مبكرة من التاريخ الحديث للبلاد [26]. ولا بد أن ينبري باحـثون في وقت لاحق لتدوين ترجمة مكتملة لهذا الفنان السوداني العظيم.

□□□

الهوامش

(1) هذا هو ما رجّحه حدباي نفسه في جلسة خاصة في مدينة الابيض في عام 1975.

(2) المغربي، مبارك: حدباي شاعر الجمال، الحلقة الأولى، مع شعراء الاغنية، م.إ.ت.م.، السنة 37، 1979/10/18، ص 37,36. ويبدو واضحاً، من سياق مقال المغربي، أنه بنى ترجيحه على معلومات استقاها شفاهة من حدباي، إذ يقول في مقدمة مقالته: «ولئن تناولت سيرته العبقة متأخراً بعض الشيء فإن مردّ ذلك أنني لم أظفر به إلا مؤخراً بالرغم من سعيي لذلك».

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق.

(5) والد الشاعر علي محمود التنقاري الذي نظم عدداً من الأغنيات، لعل أشهرها أغنيتا المطربة عائشة الفلاتية «الحبايب» والمطرب عثمان حسين «كيف لا أعشق جمالك».

(6) حدباي: ذكرياته كما سردها في برنامج «من تاريخ الأغنية السودانية»، من إعداده، وتقديم عبد المنعم شيبون، بثته الإذاعة السودانية في 1975/2/13.

(7) المصدر السابق. والواقع أن عبارة «الشعر القومي» تأتي في الأدب السوداني المعاصر مرادفاً للشعر المنظوم باللهجة العامية الدارجة في السودان، وقد يكون غنائياً، ومنه ما يكون منظوماً للمسرح، ومنه أيضاً شعر الدوبيت. وأعتقد أن المراد أصلاً عبارة «الشعر المحلي»، كناية عن النظم باللغة العامية - والله أعلم - غير أن الجيل الرائد استخدم مصطلح «الشعر القومي»، غير عابئ بأن ذلك يجعل الشعر المحلي المنظوم بالفصحى في عداد الآداب الدخيلة!

(8) حدباي، من تاريخ الأغنية السودانية، 1975/2/13.

(9) إبراهيم، محمد المكي: الفكر السوداني أصوله وتطوره، الطابعون مطبعة أرو التجارية، الخرطوم، ط 2، 1989، ص 70.

(10) ظل حدباي يغني في جلساته الخاصة، وفي برنامجه الإذاعي «من تاريخ الأغنية السودانية»، ويحتفظ عدد من الفضلاء في مدينة الأبيّض بتسجيلات نادرة لعدد من تلك الجلسات.

(11) حدباي، من تاريخ الأغنية السودانية، 1975/2/13.

(12) المصدر السابق.

(13) حدباي، من تاريخ الأغنية السودانية، 22/12/1974.

(14) حدباي من تاريخ الأغنية السودانية، 6/2/1975.

(15) أنظر نص القصيدة ورد الشاعر سيد عبد العزيز وقاسم عثمان بريمة في ترجمتنا للشاعر سيد عبد العزيز. وهذه المعلومات مستقاة من شريط صوتي لجلسة في منزل الإذاعي الكردفاني عوض الكريم مصطفى محمداني في الأبيّض، في عام 1980، كان نجمها الشاعر حدباي.

(16) حدباي، شريط عوض محمداني، 1980.

(17) المصدر السابق.

(18) انبهم بي الراي والدليل: حار بي الدليل وأضحى الأمر مبهماً بالنسبة لي. النجوع: الخروج، المغادرة. الفليل: الخسارة الكبيرة. حين تثكل السودانية عزيزاً مات تقول: وافليلي، أي واخسرتي الكبيرة الفادحة.

(19) الهوى: الحُب. مو: أصلها ما. مو حايق: غير كاف. قليل: لا يكفي. راقد: مضطجع. مليل: يتململ.

(20) جمّعن مقتوت الخُمَرْ: قمن بصنع الرائحة المعروفة التي تصنع للنساء السودانيات في العرس. عنكبنّو: أي أن الدخان حين يدلهم لتطرية جسم العروس فإنه يصبح أشبه ببيت العنكبوت. النادي: النديان. عَمَرْ: انتشر وفاح طيبه وملأ الأرجاء.

(21) صقلوا: قاموا بتلميع العروس وجليها لتصبح أكثر إشراقاً ونهومة وجمالاً، وهي من صقل في الفصحى. المفقول: الفتاة تتثنى في دلال. انضمر: صار قوامها ضامراً. أب محياً: ذات محيا. يخفي القمر: يكسف القمر ويخفيه.

(22) كون فهيم: كن متفهماً. يوت: دائماً. بنوح: أبكي. للماهن: لوصلهن.

(23) الليل البهيم: الليل الحالك بلا نجوم. صعبهن: وصالهن. صاير: أضحى. قهيم: صعب، طرقه مسدودة.

(24) الخُمْ: قد تعني الحمائم، وقد تعني الفتاة التي تكتسي شفتيها لوناً غامقاً منحته لها الطبيعة. وقد صارت النساء تقلّدن ذلك بممارسة «دَقّ الشفاه». قال المغني في أغنية «ما شقيتك»: «الإبار (الإبر = ج إبرة) الدَقّنْ شفاكي». ألف كر: ألف كرّة، أي أنه يقرئها السلام ألف مرّة. فاق: تفوق. المشتون: العسل الصَافي حين يخلط بماء بارد، أي أن جمالها فاق العسل الصافي الذي تم خلطه بماء بارد. ما عكَر: ليس ماءً عكراً.

(25) المشوق: العاشق. قرْ: اقر. ما نكر: لم ينكر. مُغْرَمَ: صرعه الغرام. ما سكَرْ: إنه صريع الغرام وليس ثملاً.

(26) يزجي المؤلف أسمى آيات الشكر والتقدير للمطرب الفنان عبد الكريم عبد العزيز الكابلي الذي تفضل بمقارنة نص قصيدة «شنّ أسَوْ» التي دونتها نقلاً عن صوت الشاعر حدباي مع النص الذي يتغنى به. وقام مشكوراً أيضاً بشرح مفرداتها حسبما هو موضح أعلاه، في مقابلة في أبو ظبي في نهاية نوفمبر 2002.

عبد الرحمن الريح

وهب حي العرب في العاصمة الوطنية أم درمان السودانيين مبدعين كثر، ترسخ نتاج إبداعاتهم في ذاكرة أجيـال متتالية. وإن كانت أحياء أخـرى في مدينة «البُقعة» قد شـرفت بإحتواء الكوكـبة التي صنعت مـجد الغناء في حقـبة سابقـة، فإن حي العـرب فاز بالـدور الأكبـر في انجـاب ثلة من المطربين والشـعـراء الغنائيين الذين انقادت لهم الأغنية في طورها التالـي للحقيبة طيعة سهلة، حـتى صاغوا منها درراً فنية بقيت على مر العقود. فقد خرج من حي العرب التاج مصطفى ورمضان حسن واحمد الجابري وابراهيم عوض وعمر أحمـد وصالح سعد والفلح حاج سعد وعلي ابراهيم (البشاشـة)... وشاعر الحقبتين ـ الحـقيبة والحديثة ـ عـبد الرحمن الريح، الانيق الحسن الهندام الذي تزين وجهـه شلوخ ظاهرة تزيده وقاراً ووسامة، والذي نظم مئات الأغنيات، وصاغ ألحان معظمها.

ولد الشـاعر عـبـد الرحمن الريـح أحمـد في حي العـرب، في أم درمان، العـام 1922[1]. عمل والده الفكي الريح أحـمد تاجراً للمواشي، واسـتقر في مـتـجر لبيع قماش «الدمور» في سـوق أم درمان. وينتمي عبد الرحمن الريح مـن جهة أبيه الى الجعليين العالياب، ومن جهة والـدته الى الشايقية الفاضلاب [2]. وهي ـ على كل ـ من العائلات التي اسـتقرت منـذ القدم في أم درمان. وقـد كان جده لوالدته مـعلماً معروفاً، ولهذا إشتهرت أمه بلقب «بتّ الاسـتاذ» [3].

ألحق الفكي الريح نجله بخلوة الفكي أحمد عبد الرحيم، ونقله منها الى خلوة الفكي أحمد جابر (جد المطوب أحمد الجابري)، ثم الى خلوة الفكي الخليفة عثمان، في حي السوق، بأم درمان. وقد أتاح له ذلك التعليم الديني حفظ أجزاء من القرآن الكريم، وتعلم النحو والصرف، وشيء من الحساب.

ويصف عبد الرحمن الريح تلك المرحلة من عمره بقوله: «الخلوة كنا نذهب اليها بعد شرب شاي الصباح مباشرة. ونحضر بمنازلنا وقت تناول طعام الافطار. ثم نرجع إليها ثانية لنعود منها بعد الظهر للغداء، ونتصل بها مرة اخرى قبل الغروب لأخذ جزء من قراءة أول الليل. اذكر عندما كان «الفكي» يمسك باصبع الواحد منا ليخطَّ به على الأرض حرفي الألف والباء، هكذا الى آخر الحروف الهجائية المعروفة. وبعد ذلك يسطرها لنا بنواة التمر على ألواح الخشب المطلية بالجير لنكتب عليها، مقلدين نفس الخط. حتى تعلمنا بحمد الله كتابة الكلمة المكونة من ثلاثة أو أربعة أحرف، ومنها انتقلنا الى كتابة الجمل الاملائية أو «الرَّميَات» كما كنا نسميها. بدأنا بسورة الحمد وختم بعضنا بسورة «النّيس» (4). ووقف آخرون عند الربع وسار البعض الآخر حتى نهاية الثلث. أما أنا فأعتقد انني وقفت عند إتمام الربع الأول فقط. ثم أخذني والدي لأعمل بمتجره الواقع بسوق أم درمان الكبير شمال مكاتب البوستة، وأخذ يعلمني من مصحفه الخاص بالمنزل والدكان، لأنه كان - رحمه الله - رجلا متدينا يقرأ القرآن يومياً، مع راتب الامام المهدي عليه السلام ومناشيره، وهكذا غرس والدي في مخيلتي الصغيرة حب القراءة والكتابة منذ الصغر» (5).

حدا به ذلك الى اقتناء الكتب والتوسع في مطالعتها، ويقول: «صرت «أتعشق اقتناء الكتب الخفيفة السهلة والاطلاع عليها خلسة (خوفاً) من الوالد المتدين الذي لا يريدني ان اقرا كتب الأغاني التي كانت تطبع وتباع في ذلك الحين بواسطة مكتبة محمود عزت المفتي بأم درمان، وكان مكانها، على ما أذكر، بالقرب من محل «خيرات» الآن. ثم تعشقت بعد ذلك قراءة المجلات الأدبية لصاحبها المرحوم عرفات

عبدالله. ثم شرعت بعد ذلك في قراءة أمهات الكتب العربية، من نظم ونثر بمختلف ألوانها ومشاربها» (6).

وعكف ـ في الوقت نفسه ـ على تعلم النحو والصرف ليجيد القراءة والكتابة. ويقول: «عندما شعرت بأنني أخطئ في القراءة من حين لآخر، خصوصاً عندما أتصفح ديواناً لأحد فحول الشعراء، رأيت ألاّ مفر لي من أن أتعلم قواعد اللغة العربية، من نحو وصرف وغيرهما. إذن لا سبيل الى ذلك إلا أن أجد استاذاً أستقي منه أصول العلم، فكان لي ما أردت حينما اتصلت بأخ يكبرني سناً، وهو من طلاب القسم العالي بمعهد أم درمان العلمي القديم، ويدعى بشير محمد الأمين. وهكذا استطعت ان اقرا جيداً» (7).

بعد تجربته العملية في متجر والده، التحق بورشة قسم الله الحوري ليتعلم فنون النِّجارة. غير أنه غادرها بغير رجعة، دون أن يشرح أسباب ذلك (8). ألحقه والده إثر ذلك بأحد محال «السروجية»، حيث تعلم صنع محافظ النقود النسائية التي تصنع من جلد النمر والتمساح والأصلة، وهي المهنة التي ظل يزاولها زمناً طويلاً، قبل أن يهجرها في العقدين الأخيرين من عمره، ليفتح لنفسه بقالة صغيرة، في منزله في أم بدة الذي مكث فيه حتى انتقاله الى الرفيق الأعلى.

إذا كان عبدالرحمن الريح قد شغف بحب القراءة متأثراً بوالده، فمن أي المصادر تعلق بالغناء؟ لقد وجد الغناء في حي العرب حيث ولد وعاش جل سني حياته. إذ إن هواة الغناء يجتمعون بفناء «نادي الحديد» في الحي، يضربون أعوادهم ويصدحون، وعلى رأسهم المطرب السوداني التاج مصطفى. وكذلك فإن أخبار الحفلات التي يصدح فيها مطربو مرحلة «حقيبة الفن»، التي يعد الشاعر نفسه من أميز فرسانها، لم تكن لتفوت على «رادار» الفنان الكامن داخل الصبي الصغير.

وكان بطبعه لمّاحاً للجمال، ويهاجر من حي الى حي ليرى المُلهمات اللاتي أوحين لشعراء تلك الحقبة معظم الأغنيات التي ملأت أجواء تلك الأيام. كان يهاجر راجلاً

من «حي العرب»، حيث ولد وتربى، الى حي «أبوروف» على شاطئ النيل، فلقى هناك من كَتَبَ فيها «يا ليل هات لينا صباح/ يفضح البدر ويخجل المصباح/ كم عشوق مهجور مُضني بالأصفاح/ عينه في الورد وروحه في التفاح». ويدلف الى حي المسالمة العريق، ليكتب الأغنية الخالدة «ليْ في المسالمة غزال نافر بغنّي عليهُ/ جاهل قلبُه قاسي وقلبي طايع ليهُ». وهاجر حتى حي «الموردة» ليرى الفتاة التي أسرت قلب صديقه المطرب محمود عبدالكريم (فردة ثنائي أولاد الموردة) فطلب من الشاعر أن ينظم في حسنها، فأنشأ:

يا من محاسنك بقلوب العاشقين مُستفْردة
خليتني أشكو من الفراق وأقول حقايقْ مُفرَدة
وأقول حبيبي عَمَل عَدُويْ خلاّني للأذى والرَّدىْ
ما عندي مانع حتّى لو ضيّعني ساكن «الموردة»

بدأ الشاعر بالنظم في المديح النبوي، مع بعض القصائد التقليدية التي تقال في مدح آل الإمام محمد أحمد المهدي. وكان ينشد بعضها بصوته، ويهدي بعضها للمادحين. وكانت قصيدة المديح تجد رواجاً عاماً قبل ظهور المذياع، وقبل ذيوع الغناء بشكله الحديث. ويصف بعض الذين عاصروا عبدالرحمن الريح شاعر المديح بانه كان قوي العبارة سلسها حتى انه اشتهر مادحاً قبل أن تخترع وسائل الذيوع العصرية، وقبل أن تشتهر أغنياته وغزلياته (9). وقد ترك ديوانين مخطوطين، يحوي احدهما قصائده النبوية بعنوان «الكوثر الشهدي في مدح النبي والمهدي»، ويحوي الثاني بعض أعماله الشعرية الدينية، وعنوانه «حب الوطن».

والحقيقة أن عبد الرحمن الريح أفاد كثيراً من تجربته الشعرية في المدائح، فقد سمع والده الفكي أحمد بمحاولاته الشعرية الغنائية الأولى، ولم يكن راضياً عنها. غير انه رضي عن شاعرية نجله بعدما سمع مدائحه وقصائده في مدح الامام المهدي وابنه الامام عبد الرحمن. كان الفكي الريح أحمد أنصارياً ملتزماً، مواظباً

على الصـــلاة في مســـجد الســـيد عـبد الرحـمن المهدي، في حي ود نوبـاوي، وكان يحرص على اصطحاب ابنه عبد الرحمن الى اســتراحة الأنصار في أم درمان، حيث كانت تقام ليالي المديح (10). وكان عبد الرحمن شديد التـحسر على ضياع كراسة دوّن فيها تلك المدائح والقصائد المهدوية التي أنشـدها المادح الأنصاري الشهير عبد الرزاق حكومة.

وفي شعـره المدون والمسمـوع الكثيـر مما يصلح للاستـشهـاد بأصالة الشـعر العربي في السودان. تأمل قوله: «ما الحكمة في كونك بخيل وأهلك أرابيب الندى»... «أنا طرفي شـايفك يا جميل فُـقْتَ اللُّجين والعسـجَدْ»... «هو أمـير الهـوى وقاضـي الغرام ومُفتيه»... «دام على هجري رافع خبرُه ومـبتداهُ / ضيّع عمري ظلماً فلتسلم يداه»... «انت روح شعري وأنا في الشعر حسّانك».

ليس بين يدينا ما يحـدد أول قصيدة غنائية اقـتحم بها عبدالـرحمن الريح عالم الغناء. هو شـخصـيـاً دأب على القول إن أولى أغنيـاته هي «مـا رأيت في الكون يا حبـيبي أجـمل منك» التي غناها في عـام 1938 المطرب الفاضـل أحمد، مـن ألحان الشاعر. وممن برعـوا في غنائها بعد ذلك المطرب عثـمان حسين (11). غير أنه يقر بأنه «كانت هناك عدة محاولات سبقتـها كما هو الحال عند كل مبتدئ» (12). وربما كان أكـثر دقة حين ذكـر أن مسامـراته مع أقرانه طلبة وخـريجي معهـد أم درمان العلمي جـعلته يتـعشـق الشعـر، «وحينهـا تفتـقت بداياتي الشـعرية حـتى نظمت (قصيدة) ما رأيت في الكون» (13).

جاءت بـعد ذلك أغنيـة «خداري البى حـالي ماهو داري»، التي تغنى بهـا ثنائي أولاد الموردة في عام 1940، وكـان يضم الفنان محـمود عبـد الكريم ومطرباً آخر غير الفنـان عطا كوكو الذي زامله في فتـرة لاحقة. (14) تلتها أغنيـته «أنا سهران يا ليل» التي تغنى بها العـام 1939، من ألحان الشاعر، المطرب عوض شـمبات الذي

سجلها على أسطوانة حققت رواجاً شديداً طبقاً للإعلانات التي كانت توزعها مكتبة البازار السوداني التي تعهدت تسجيلها وتسويقها. وقد أُعجب بها الفنان حسن عطية، وتغنى بها على أثير الإذاعة في عام 1940.

يقول عبدالرحمن الريح: «كنت معتاداً الذهاب الى ميدان البوستة (في أم درمان) مع صديقي الشاعر (محمد بشير) عتيق لنصغي الى الإذاعة القديمة، فسمعت ذات يوم الفنان حسن عطية يشدو بأغنيتي «أنا سهران ياليل». وكان عتيق معجباً جداً بصوت حسن، وترجّاني أن أمنحه أغنيتي «لو انت نسيت/ أنا ما نسيت»، وكنت قد عزفتها وغنيتها بصحبة العود أثناء إحدى زيارات عتيق لي في المنزل. فذهبنا معاً الى الخرطوم، وتعرفنا الى حسن عطية، وسلمته أمام عتيق 25 نصاً شعرياً» (15).

ثم ظهرت بعد ذلك أغنية «يا الفريد في عصرك الزمان زمانك» (16)، وتغنى بها، من تلحين الشاعر، ثنائي «أولاد شمبات»، ثم برع فيها من بعد المطرب عثمان حسين.

وممن ظهرت بأصواتهم القصائد الأولى لعبدالرحمن الريح، المطرب إبراهيم عبدالجليل (أغنيات «هوى يا ليلي»، و«طال الفراق» التي تجاري أغنية «سهر المنام لي وحدي»، و«المحبوب حبابُه الفي زهرة شبابُه» ووصف الشاعر تلك الأغنيات بأنها من محاولاته الخفيفة الأولى. ومن أحلى أغانيه التي ظهرت بصوت إبراهيم عبدالجليل «أضيع أنا وقلبي يزيد عناهُ، فليحيا محبوبي ويبلغ مُناهُ/ سألتَ جارُه عن راحتُه وهَنَاهُ/ قال ليْ ده جاهل وأُمُّه مَعَجِّنَاهُ/ وحياةْ صداقتك لو تسمع غُناهُ/ تقول دهْ بلبل ناح فاقد جَنَاهُ» وكذلك أغنية «وجه الحبيب ازدهر» التي سجلها للإذاعة السودانية المطرب عبدالعزيز محمد داود.

وفي نحو العام 1939 بدأ عبدالرحمن الريح تعامله مع عميد الغناء السوداني المطرب محمد أحمد سرور. وكانت البداية أغنية «يارجال الحدود». وفي نحو العام

1940غنّى للشاعر أغنية «خداري البي حالي ما هو داري»:

متّـين يزورني حِبِّي ومَـحْيَاهُ يـضَوّي داري
أقــول جلست مَـرَّة مـع الطَّيـر الخُـــداري
لولاهُ مـا اشـتـبـهتَ في يميني أو يسـاري
لولاهُ مــا صـبـــرتَ على ذلّي وانكســـاري
ما دام صِبِحْتَ عـاشقْ والحب صِبح ثماري
سـيـبوني في الأرائك اسـجعْ مع القَمَـاري

ويشـير عـبد الرحـمن الريح الى أن سـرور ظل طوال السنوات الأُوَل التي تلت افتـتاح محـطة الإذاعة السودانيـة ينشد «الدوبيت»، «ولم ترافـقه الموسـيقى إلا في حـوالي عام 1943. وكـان الأمين برهان وعبـد الله الماحي وكـرومة يشـدون على إيقاعات الزجاجة والمـلعقة والمثلث، الى أن عاد سرور من مصر حامـلاً الرِّق، فتبعه كرومـة وأولاد شمـبات وأولاد الموردة. وقبـل ذلك لم نسمع إيقـاعات الرِّق إلا في اذكار السادة الأحمدية» (17).

وبحلول عام 1940 أتقن عبد الرحمن الـريح عزف العود، على يد صانع الأعواد عبد الحميد أحمد الحـاج. وصادف ذلك ظهور الفنان فضل المولى زنقار، فأهداه من نظمه وتلحينه أغنيتين لم يسجلهما زنقار، أو ربما سجلهما وضاعتا مع الأسطوانات التي أُحرقت في حـادث غامض في الإذاعة العـام 1957. وقام المطرب عبـد العزيز محمد داود بتـسجيل هاتين الأغنيتين، وهما «بعيـد الدار» و«قلبي سميرو». وأعطى زنقار بعد ذلك، مـن نظمه وتلحينه، أغنيات «يلاك ياجـميل تنيل حظك/ وأنيل حظي من جناين النيل»، و«سنا البرق يذكّرني سناهُ»، و«الدنيا حظوظ وأنا حظي جميل».

وفي عام 1943 سمع الناس لأول مرة كروان السودان كـرومة يتغنى بقصيدة نظمها ولحنها عبدالرحمن الريح، وهي أغنيتهما الخالدة «جاني طيفه طائف»:

خيـالُه جـاني طائف في ثوب من الطرائف
خـدودُه كـالقطائف وليـهُ العنب شـفـايف

ثَلا في هوايْ صَحَايف لِقى حبِّي غير زايفْ
قال لِّيْ أراكَ خايفْ ودون تشرحْ أنا شايف

وبعد ذلك انطلقا ليقدما للناس ألوانا من القـصائد الحسنة السبك العذبة الألحان، منها يا «درتي الجـيدة» و«حلمك عليّ يا سيدة» و«عـشقت شادن عيـونُه ساحرة» و«أملي غـاية المُنية» وغيـرها. يقول الشـاعر الملحن: «تـعرفت على كرومـة في حي العرب، بحكم تردده على الشاعرين عبيد عبد الرحمن وسيد عبد العزيز. كنت ناشئاً آنذاك، فتـهيّبتـه، ولم أتطاول على حسه الفني الجـميل. لكني تعاونت معـه بعد بدء عصر الإذاعة. وربما كان آخر عهده بالغناء قبل وفاته أغنيتي «ياحمامة مع السلامة» التي نظمتها إعـجاباً وولهاً بالممثلة الصغيـرة فاتن حمامة بعدما شـاهدتها في فيلم «يوم سعيـد» للفنان محمد عبـد الوهاب، وقد أوردت اسمها مـقلوباً في ثنايا البيت الأخير الذي أقول فيه «الجمال ياحـمامة فاتن/ فيهُ ألوان من المفاتن». وهذه الأغنية مسجلة لدى الإذاعة بصوت الفنان حسن عطية» (18).

وواصل عبدالرحمن الريح تألـيف الأغاني لمطربي عهد «الحقيبـة»، فقدم أغنيات كثيرة ما برح الـسودانيون يرقصون على إيقاعاتها، ويطربون لـــهـا. ويعد الشاعر نفســه آخر شعراء «الحقيبـة» الذين التزموا في نظمـــهم طريقة أبي الـــعلاء المعري «لزوم ما لا يلــزم». يقــول : «منــذ عــام 1910 حـتى نهاية 1940، (كان) من لا يعمل بهذا القـانون الشعري لا يعد شـاعراً مهما نظم وبالغ فـي النظم، لأن متانة القافية في رأيهم - خـصوصاً في الشعر الغنائي - تجعله قوياً ذا جـرس موسيقي، يساعد على إبراز الكلمات بواسطة اللحن والأداء، كما أنها تتيح للملحن الاتيان بلحن جياش يناسب قيمة الكلمة الشعـرية الجيدة وهذا هو الطرف الخفي في أسباب بقاء أغنية الحقـيبة وخلودها» (19). وقد نظم الشاعـر قصيدة أتى فيهـا على ذكر كبـار شعراء الحقيبة، وخـتمها بذكر اسمه، معتبراً أنه «في الحقيـبة الشاعر الأخير»، وقد أداهـــا في برامـــج إذاعية خاصة مسجلة صديقه المطرب الطـــيب سمسم.

بعد وفـاة كرومة لم يعـد هناك معنى، لدى عبـد الرحمن الريح، للاستـمرار في التعامل مع «الحقيبة». فقد ازدهر الفن الغنائي الحديث القائم على استصحاب الآلات الموسيقية. وبرع أبرز فناني «الحقيبة» في تـسهيل مهمة الانتقال الى الطور الجديد للاغنية، خـصوصاً المطربيْن ابراهيم الكاشف وعبـد الحميد يوسف. وكـانت ألحان عبد الرحـمن الريح وكلماته قد وجـدت طريقها أصلاً الى النجـاح على حنجرة أبرز مطربي الطور الغنائي الجـديد، وهو الفنان حسن عطيـة. وجاء بعد ذلـك تعاونه مع المطرب التـاج مصطفى. ويشيـر الى أنه نصح التـاج، حين اتصل به طالباً التـعاون معـه، بان يتريث حتى يتـقن عزف العود، «لكني فـوجئت به ذات يوم يصدح عـبر الاثير بأغنية «يـانسيم أرجوك»، فهزّ صـوته وجداني. وحين التقينا أعطيـته أغنيتيّ «سحروك ولا مالك/ بقيت تحرم عيوني/ من رؤية جمالك» و«الملهمة» (نور العيون انت الامل). وكانت بداية لتعاون استمـر بيننا طويلاً. وقد قام التاج بتلحين عدد من قصائدي وأداها كأجمل ما يكون» (20).

وربما لايعرف كـثيرون أن عـبد الرحمن الريح رافق المطرب عـمر أحمـد بعزف العود، عند تسجيل أغنيتهما «كان بدري عليك». وهي أول عمل غنائي بدأ به الشاعر تعاونه مع مطرب يغني بمصاحبة الآلات الموسيقية، وليس على نهج «الحقيبة» الذي كان سائداً. يذكر أن عمر أحـمد، وهـــو مـــن أبناء مدينة واد مدني، توفي قـبل أن يـكـمـل عـامـه العـشـرين، بـعد مـعـاناة نفـسـية طـويلـة إثـر تغـيّر طبـيـعة صوته بعد بلوغه.

ولما ظهر المطرب إبراهيم عـوض عبد المجيد الذي اشتـهر بلقب «المطرب الذري»، كناية عن صـاروخية سـرعة انطلاقـه ومجده، قـدم له عبـدالرحمن الريح الأعـمال الاولى التي رسّخت أقدامه ووطدت شهرته. يقول عبد الرحمن الريح: «كان إبراهيم يأتي الى منزلنا بحكـم صداقـته مع ابن شـقيـقتي علـي إبراهيم الذي كنت أتيح له فرصة التدرب على الغناء تحت إشـرافي». وذات يوم سـمـعت إبراهيم يدندن مع

صديقه، فاستدعيته وبدأت أدربه على الغناء بمصاحبة عزفي. وكان أول ما جمع بينهما فنياً أغنية «يا غائب عن عيني مع انك في قلبي» وهي التي أجيز بها صوت ابراهيم عوض. وبعد أن قدمته الى الإذاعة وأجيز صوته، حفظته ثلاث أغنيات قام بأدائها مع فرقة الإذاعة، وهي: «عيونك فيها من سر الجمال ألوان»، و«هيجتني الذكرى»، و«علّمَتني الحب واختفت عنّي/ وين ألقاها ملهمة فني» [21].

جاءت بعد ذلك أغنياتهما «أبسمي يا أيامي» و «هوى الروح» و«ليالي لقانا» (الدنيا منى وأحلام»)، واستمر التعاون بين المطرب الصاعد والشاعر الملحن «حتى بلغ عدد الأغنيات 26 أغنية، كلها من ألحاني» [22]. ومن طريف ما يروى عن فترة ذلك التعاون بين المطرب الذري والشاعر الملحن أن الأخير كان يتنزه مع صديقه المطرب الطيب سمسم في حواري حي المسالمة، فقابلهما مصادفة صديقهما إبراهيم عوض، وبرفقته فتاة غاية في الحسن، وآية من الجمال، فانبهر بها الشاعر، وعاد الى منزله في الحال، ليكتب أغنية إبراهيم عوض الشهيرة «أبو عيون كحيلة » [23].

ظلت العلاقة حميمة بين إبراهيم عوض وشاعره حتى عام 1959 عندما اختلفا لسبب بسيط، في جلسة بمنزل السيد أحمد بدري المستشار القانوني لحكومة السودان وقتئذ. فتلقف المشكلة صحفي سوداني وطفق يضخمها ويروج لها في صحيفته حتى انفصل الصديقان، ولم يصطلحا إلا بعد زمان طويل [23].

بعد ذلك اتجه عبدالرحمن الريح للتعامل مع أحد صناع الطرب من أبناء حيه ايضا، وهو المطرب المعروف أحمد الجابري فقدم له أول عمل بدأ به مسيرته الفنية، وهي أغنية «هجران». ثم جاءت بعدها «حبك ملك قلبي» و«يهون عليك تنسى ودادي».

ولابد من الاشارة الى أن عبدالرحمن الريح قام بتشجيع الاصوات النسائية، فقدم المطربة عائشة الفلاتية في عام 1941 أغنيتها الجارية على الألسن «يا

حنوني عليك بزيد في جنوني». ورعى موهبة المطربة منى الخير فقدم لها أغنيات عدة، أبرزها «عيون المها»، و«يا مُنى عمري وزماني».

وعرفتُ من اللصيقين بالشاعر أنه يؤلف القصيدة ويلحنها، ثم يهديها للمطرب جاهزة. وحين سألته في هذا الشأن اكتفى بالقول: «يتزامن نسج اللحن مع بناء الشعر عندي، لذلك جل أغنياتي ناجحة، رغم جهلي بالنوتة الموسيقية وقواعد تأليف الموسيقى. ولأني لا أود التفريط في مشاعري وأحاسيسي فأنا لا أمنح أغنية غير مكتملة نصاً ولحناً» (25). وفي إجابة أخرى تكشف طريقته في الإنتاج الفني، يقول عبد الرحمن الريح: «أنظم القصيدة مترنماً بأبياتها، فيكون النظم ممزوجاً بالنغم، ثم بعد ذلك أعزفها على العود» (26).

والواقع أن عبد الرحمن الريح كان هاوياً للجمال في كل فتاة يلمحها. والملاحظ ان معظم أعماله يرد فيها ذكر الزهور والورود، بل كان يكثر من الاختلاف الى مقرن النيلين، حيث الطبيعة ساحرة والوجوه خلابة. وهو يعترف بأن مُلهِمات معظم قصائده «عابرات، قد لا يسعفني الزمان برؤيتهن مرة أخرى. وأحياناً كثيرة أنظم ترضية لإحساس الأصدقاء والسُّمَّار تخليداً لجمالٍ ما» (27).

وقد ظل يقرض الأشعار ويبتكر الألحان حتى السنوات الأخيرة من عمره، وإن كان يميل الى المبالغة في تعداد قصائده. فقد ذكر العام 1970 أن لديه «أكثر من مائة قصيدة جديدة» (28). وفي عام 1986 ذكر أن بيده أكثر من 35 عملاً جاهزاً - نظماً ونغماً - لكنه لا يجد متسعاً من الوقت للبحث عن أصوات تصدح بقصيده، بعدما اضطرته ظروف قاهرة لبيع منزل الأسرة الكبير بحي العرب وانتقل الى حي ام بدة (29). وكان يشعر بمرارة شديدة إزاء معاملة لجنة النصوص في الإذاعة له. فقد ذكر أنها «كتبت كلمة لا تصلح على 50» من أغنياته المائة التي أشار الى أنها جاهزة نصاً ولحناً (30). واعتبر أن «تضارب آراء لجان النصوص وفرض سيطرتها على عواطف الناس هما السبب الأول في نكسة الأغنية السودانية» (31). وأعرب عن

عشمه في أن يقوم نظام الرئيس السابق جعفر نميري «هذا العهد الزاهر بإزالة مثل هذه العقبات وأن يعود الغناء حراً طليقاً لأن أي تعبير عاطفي لا يقبل السيطرة أو التدخل بتاتاً» (32).

لقد رحل عبد الرحمن الريح تاركاً آثاراً شعرية وأدبية ومسرحية عدة تنتظر أن ترى النور. على صعيد المؤلفات النقدية ترك مخطوطة دراسة جادة عنوانها «شعراء الحقيبة الاثنا عشر»، ومخطوطاً آخر عنوانه «فتيات شاعرات» يدرس فيه أشعار بعض النساء السودانيات، ومخطوطاً آخر عنوانه «من هم الشعراء المطبوعون؟»، ومقالات جمعها تحت عنوان «من صفحة الذاكرة».

وفي مجال التأليف المسرحي ترك مسرحية مخطوطة في خمسة فصول عنوانها «عاقبة الصبر». وترك أكثر من سبعة دواوين مخطوطة تحوي قصائد متنوعة، منها ما هو في مديح النبي عليه أفضل الصلاة والتسليم، ومنها ديوان مخطوط يحوي قصائده المنظومة بالفصحى، وعنوانه « عصافير وفراشات». وقد أثنى عليه الشاعر السوداني مبارك المغربي.

وكان عبد الرحمن الريح معروفاً بانحيازه الرياضي الصارخ لفريق «المريخ» السوداني، لكن قلبه الرهيف لم يكن يحتمل مفاجآت الكرة وتقلباتها، ولذلك كانت آخر مرة ارتاد فيها دار الرياضة في أم درمان إبان ثلاثينات القرن العشرين. ومع ذلك ظل يتابع أخبار المنتخب الوطني السوداني، وعندما انهزم في منافسات إحدى الدورات التأهيلية المشاركة في بطولة كأس العالم لكرة القدم، أنشأ يقول:

ورُوني وين راح الجدادْ
الاكلو منتخب البلاد
لازاد نشاط لا عَزْمُو زاد
لا من تماريكه إستفاد

وقد فشل الزواج الاول للشاعر الملحن، فتزوج ثانية من سيدة بقيت رفيقته حتى وفاته. وقدّر الله أن يحرمه من الإنجاب. وبعد فترة من المعاناة المرضية التي لم

تستمر طـويلاً، أسلم الروح الى بارئها في مستشفى القـوات المسلحة في أم درمان في 28 أبريل 1991، فـانطوت بموته حقـبة كانت عـامرة بالطرب والفـن والأنغام والنشاط الاجتماعي.

□□□

الهوامش

(1) هذا هو تاريخ الميلاد الذي ذكره الشاعر بنفسه للمؤلف، مؤكداً ما ذكره في عام 1970 حين قال إن عمره كان يبلغ آنذاك 48 عاماً (الحبّو، أحمد: مع النجوم، ساعات مع الشاعر المبدع عبد الرحمن الريح، م.إ.ت.م، بدون رقم، 2/7/1970، ص 40ـ41). وذكر معاوية حسن يس في مقاله عن الشاعر، بعنوان: نجوم الغناء والطرب في السودان، عبد الرحمن الريح صناعة الطرب بمعايير أبي العلاء المعرّي، الدستور (لندن)، ع 445، 8/9/1986، ص 72ـ75، أن عبد الرحمن الريح ولد العام 1919، إستناداً الى ما ورد في مقدمه ديوانه. أما المغربي فقد ذكر في ترجمته للشاعر (أنظر: المغربي، مبارك: مع شعراء الأغنية، عبد الرحمن الريح شاعر الحب، م.إ.ت.م، ع 26، السنة 38، بدون تاريخ، ص 9) أن عبد الرحمن الريح ولد «في بداية العشرينات». بينما ذكر سيف الدسوقي (أنظر: أعدّه سيف الدسوقي: حديث فني مع الشاعر الملحن عبد الرحمن الريح، (مجلة) الصباح الجديد، ع 25، السنة 3، 23/5/1959، ص 14ـ15) أن الأخير ولد العام 1921.

(2) ذلك هو ما ذكره عبد الرحمن الريح للمؤلف في مقابلة أجراها معه في منزله، في أم بدّة، في 24/8/1989. غير أن المغربي، ذكر في مقاله « عبد الرحمن الريح شاعر الحب، م.إ.ت.م، ع26، السنة 38، بدون تاريخ، ص 9». أن والد الشاعر شايقي الأصل من القرير، أما والدته فهي من قبيلة الجعليين.

(3) يس، معاوية حسن: عبد الرحمن الريح، الدستور، 8/9/1986.

(4) الناس وقرا بالإمالة في قراءة أبي عمرو الدوري السائدة في السودان وغرب إفريقيا.

(5) الريح، عبدالرحمن (ديوان) الروائع الحبيبة من أغاني الحقيبة، مطبعة التمدن، الخرطوم، ط1، 1971م، ص9.

(6) المصدر السابق، ص 9ـ10

(7) المصدر السابق، ص 10 وأضاف المغربي أسماء أشخاص آخرين أفاد منهم الشاعر في تحصيله، وهم إسماعيل أحمد عبد الله (عم المحامي عبد الحليم الطاهر)، وسيد الشريف سوري

(8) ذكر سيف الدسوقي أنه هجر النِّجارة «لأنها كانت شاقة عليه». أنظر: «الصباح الجديد»، ع 25، السنة 3، 23/5/1959، ص 14، 15.

(9) يس، معاوية حسن، الدستور، 8/9/1986.

(10) الشاعر، مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(11) يورد المغربي ـ الذي لا بد أن يكون قد استوثق معلومانه من الشاعر ـ أن «بداية الانطلاقة أغنية شابة صادقة صدح بها شاب في مثب عمره، هو المطرب الصداح ميرغني المامون، ومعه زميله عبد الله أحمد، وقام بتلحينها عبد الرحمن نفسه، وهي: ياليل هات لينينا صباح/ يفضح البدر ويخجل المصباح. وهي الأغنية التي سمعها المطرب الصغير إبراهيم عبد الجليل وأعجب بكلماتها ولحنها كثيراً، وحضر لعبد الرحمن يرجو منه أن يغنيها أيضاً، فكانت بذلك بداية لميرغني المامون وإبراهيم عبد الجليل للنهل من ذلك الينبوع العذب. وكانت الانطلاقة الثانية هي أغنية «ما رأيت في الكون ياحبيبي أجمل منك/ في دلالك وتيهك/ وفي جهالة سنّك» (المغربي: مع شعراء الأغنية، عبد الرحمن الريح شاعر الحب، م.إ.ت.م، ع 26، السنة 38، بدون تاريخ، ص 9).

(12) الحبو، ساعات مع الشاعر المبدع عبد الرحمن الريح، م.إ.ت.م، 2/7/1970، ص 40.

(13) الشاعر، مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(14) هذا هو ما أكده الشاعر للمؤلف (24/8/1989)، وللشاعر سيف الدسوقي (23/5/1959).

(15) الشاعر، مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(16) بلغني ذلك من المطرب الطيب سمسم في اتصال هاتفي أجريته معه من لندن أثناء إقامته في جدة، في يناير 1986. وقد كان على صلة وثيقة بعبد الرحمن الريح، واشتهر سمسم بأداء هذه الأغنية في حفلاته وجلساته الخاصة.

(17) مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989. ويشير حسن نجيلة في «ملامح من المجتمع السوداني» الى أن الأحمدية كانوا يستقدمون منشدين دينيين من مصر، ورجح أن العود ربما جاء عن طريقهم الى السودان.

(18) مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(19) الريح، عبدالرحمن: (ديوان) الروائع الحبيبة من أغاني الحقيبة، مطبعة التمدن، الخرطوم، ط1، 1971م، ص14.

(20) مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(21) المصدر السابق.

(22) المصدر السابق. غير أن السجل الرسمي لمكتبة الصوت التابعة للإذاعة السودانية يورد 21 نصاً غنائياً مسجلاً بصوت ابراهيم عوض. ويفيد السجل بأن 17 من تلك الأغنيات من لحين إبراهيم عوض، فيما يثبت أن أربعاً فقط هي من كبمات وتلحين عبد الرحمن الريح، وهي: «حبيبي جنّني»، و«ألم الفراق»، و«بعد الوداع»، و«هوى الروح».

والحقيقة أن تمسك عبد الرحمن الريح بأن جميع الأغاني التي صدح بها المطربون الذين

تعاون معهم كانت من تلحينه يثير اضطراباً وارتباكاً تصعب ازالتهما. إذ إن الإذاعة في مستهل بثها لم تكن قد وضعت نظاماً يحفظ لكل من الشاعر والملحن والمطرب حقه. ربما لأن تقديم الأغنيات كان يتم على الهواء مباشرة، قبل أن تعرف الإذاعة سبيلاً الى التسجيل على الاسطوانات، ومن بعدها الشريط. ولم يكن الشعراء أنفسهم حريصين على أن تُذكر أسماؤهم، وكذلك الملحنون، في سياق حرصهم على تشجيع المطربين، والاكتفاء بالمتعة التي تتحقق في نفوسهم جراء استماعهم الى أغنياتهم عبر الأثير.

وبدأ التقليد يتغير في مستهل الخمسينات بإصرار مؤلفي المقطوعات الموسيقية، خصوصاً الموسيقار برعي محمد دفع الله والموسيقار علاء الدين حمزة، على ضرورة مراعاة حقوقهما كمؤلفين موسيقيين وملحنين. وبدأت الإذاعة تذكر اسم الملحن، وتدفع له مقابلاً مالياً نظير حقوقه.

وفي مطلع ستينات القرن العشرين قام الشعراء الغنائيون بثورة مماثلة، قادها الشاعر حسين عثمان منصور، من على صفحات مجلة «الصباح الجديد» التي يملكها ويرأس تحريرها. وطلب، هو شخصياً، من الإذاعة وقف بث أغنياته التي يتغنى بها كبار المطربين. وانتهى النزاع برضوخ الإذاعة بمطالب الشعراء الغنائيين، واعتماد ذكر اسمائهم عند تقديم الاغنيات، وتخصيص جُعل مالي للشاعر كل أغنية من نظمه يتم تسجيلها لمكتبة الإذاعة.

وكان بعض شعراء الغناء غير مهتمين مطلقاً بأن تذكر أسماؤهم. وفي حالات نادرة كان بعضهم يتأذى من سماع ما يقال عن منح الشعراء أجراً غن الأغنيات التي ينظمونها، ومن هؤلاء الشاعر محمد عوض الكريم القرشي الذي يعرف كل أصدقائه أنه قام بتلحين جميع القصائد التي اضحت أشهر أغنيات الفنان عثمان الشفيع.

ولم يكن ميسوراً القطع بأن أغنيات الشعراء الملحنين من تلحينهم وحدهم، فقد كانت الحياة في مجتمعات اهل الطرب والغناء تقوم على نظام «الورش» الفنية، التي تشهد اجتماع المطرب وزملائه الموسيقيين وأصدقائهم من الشعراء وأصحاب الذوق الفني، فيقوم المطرب بتقديم اغنيته الجديدة ليتم حفظها وتوقيعها، تمهيداً لتقديمها في أقرب حفلة مقبلة. وفي اثناء ذلك الحفظ والتوقيع يتدخل الموسيقيون حذفاً وإضافة وإعادة صياغة لبعض الأفكار والجمل الموسيقية، لتخرج الاغنيات بشكلها الذي تحفظه التسجيلات التي تبثها الإذاعة.

قال الفنان حسن عطية، في إحدى حلقات برنامج «صالة عرض» الذي قدمه الإذاعي علم الدين حامد، وشارك فيها الشاعر محمد بشير عتيق، «كل ألحان ود الريح جميلة. أعطاني بعضها كاملة. لكن معظمها هو يعمل ليها كروكي، وأقوم أنا بتكملة اللحن أو أعدل فيه بطريقتي التي يصعب تقليدها او يستحيل. ولو كانت كل أغنيات ود الريح اللي أداني ليها من العانه كانت ظهرت في اللي بيقلدوني، واتحدى أي تشكيك في مقدراتي التلحينية من عام 1950».

وفي سياق مماثل، ذكر الفنان محمد وردي المؤلف، في لندن في عام 1996 أنه تسلم نص اغنية «أسعد الايام» من الشاعر عبد الرحمن الريح جاهزاً بلحنه، لكنه استأذن الشاعر أن يضفي عليه موسيقى تلائمه وتناسب اسلوب وردي في الغناء. وأضاف أن عبد الرحمن الريح وافق

وبالطبع فـإن فكرة وقوف ود الريح وراء ألحان الفنـانين الكبيرين التـاج مصطفى وأحـمد الجابري يصعب قبولها، نظراً لتطور الهياكل اللحنية وتعقيد التراكيب الموسيقية التي اتسمت بها أعمال هذين المطربين (مثلاً: أغنية «حكمة» للجابري و«الملهمة» للتاج مصطفى).

(23) المصدر: الفنان الطيب سمسم، جدة، 1986.

(24) يس، مـعـاوية حـسن، الدسـتور، 8/9/1986. وعلـى الرغم من تصـافي الطرفين إلا أن التعاون بينهمـا توقف نهائياً حتى وفاة عبد الرحـمن الريح. وفي رد له على سؤال من أحد قراء مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح، عن أسباب فراقـهما، قال: «قد تكون الأسباب طفيفة جداً، ولكن بعض المغرضين هم الذين يوسعون نطاق الخـلاف أحياناً، كما حصل بين وردي وإسماعيل حسن وغيرهما. ولكن ثق أنه الآن ليس بيننا سوى الإخاء الصادق، وأعدك بأنني سأقدم له إن شـاء الله أول أغنية تجاز لي في هذه الأيام» (مع النجوم، ساعـات مع الشاعر المبدع عبد الرحمن الريح، م.إ.ت.م، بدون رقم، 2/7/1970، ص 40).

(25) مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(26) حديث فني مع الشاعر الملحن عبد الرحـمن الريح، (مجلة) الصباح الجديد، ع 25، السنة 3، 23/5/1959، ص 14.

(27) مقابلته مع المؤلف، 24/8/1989.

(28) مع النجـوم، سـاعـات مع الشـاعـر المـبـدع عـبـد الرحـمـن الريح، م.إ.ت.م، بدون رقم، 2/7/1970، ص 40.

(29) يس، معاوية حسن، الدستور، 8/9/1986.

(30) مع النجـوم، سـاعـات مع الشـاعـر المـبـدع عـبـد الرحـمـن الريح، م.إ.ت.م، بدون رقم، 2/7/1970، ص 40-41.

(31) المصدر السابق.

(32) المصدر السابق.

●●●

الشاعر
أحمد حسين العمرابي



يعتبر العمرابي من شعراء «الحقيبة» البارزين. واشتهر عدد من قصائده بعدما تحولت على حناجر المطربين القدامى والمحدثين أغنيات عذبة حفظتها الأجيال وتناقلتها الألسن. ولد أحمد حسين العمرابي في حلة المطمر، الواقعة بين مدينتي شندي والدامر، في عام 1904، في أسرة تنتمي الى عشيرة العُمراب، في قبيلة الجعليين.

ألحقه ذووه بخلوة الفقية بشير ودّ الرباطابي في البلدة. وحين بلغ العاشرة من عمره التحق بوالده الذي كان يعمل حائكاً للثياب في الدامر. تعلم صنعة والده في نحو ثلاث سنوات. والتحق في الوقت نفسه بحلقة الشيخ المرضي ود منصور ليستزيد من دروس الفقه والنحو والصرف.

نزح الى الخرطوم في عام 1922، حيث أسس مع اخوانه محلاً للخياطة في السوق العربي واتصل بالشاعر إبراهيم العبادي الذي ساعده في إصلاح محاولاته الأولى من النظم على نسق «الدوبيت» الذي كان يسود الساحة حتى

آنذاك. وفـــي عام 1923 هيّأ له العـبادي لقاءً مع الفـنان مـحمد أحمد سرور الذي أعـجب بقصـيدة ألقـاها عليه، فـابتــكر لهـا لحناً وتغنى بهـا. وهكذا كانت أغنيـة «القماري الغرّدَن لى نومي شَالَن شرَدَن» أول قصـيدة غنائية لهذا الصوت الشعري الذي وفد حديثاً الى العاصمة.

وسرعان ما بدأ المطربون الآخرون يطلبـون منه تزويدعم قصائد جديدة. وهكذا تغنى بأشعاره المـطربون عبد الله الماحي و«أولاد بُرِّي» وغيرهـم. وتوقف العمرابي عن النظم خلال العـقدين الثالث والرابع من القرن العـشرين بسبب انشغـاله بعمله التجـاري، وإن بقي محله منتدى للشعـراء والفنانين والمعجبين بفن الغناء. غـير أنه عاود النظم في نهاية الستينات وخلال السبعينات.

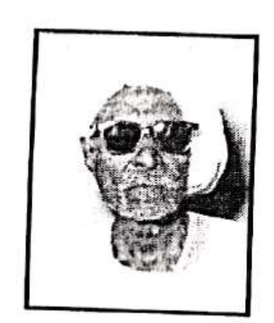
ومن أشـهر قصـائد العمرابي التي تغنى بها سرور «خمـرة هواك يا مَيْ صافية وجَليّة». وغنى له الفنان عبد الله الماحي «العـيلفون جنة عدن»، و«يا عزّة يكفي البيْ حصل»، و«زينة البـها ومعنى الجـمال». وتغنى الفنان كرومـة بقصيدة وحـيدة من نظم الشاعر هي أغنية «هيّ النسيم جاب لي طيب».

وربما كانت أغنية «أندب حظي أم آمـالي» الأكثر شهرة من الأغنيـات التي نظمها العـمرابي. وقـد تغنى بهـا في منتصـف العقـد السادس المطـرب الطيب عبـد الله، فاكسبها حلاوة بادائها على نغمات الفرقة الموسيقية.

تزوج الشاعـر في عام 1942 ورزق ببنت. وتزوج ثانيـة في عام 1956 ورزق ببنتين وولدين.

□□□

عمر البنا... شاعر النسيم
... شاعر أم درمان



سليل أسرة راسخة في دنيا الشعر والعلم والأدب. والده هو الشاعر محمد عمر البنا الذي عمل قاضياً إبان المهدية، وهو ناظم القصيدة المعروفة:

المـــوت صـــبر واللقاء ثبات
والموت في شأن الإله حياة

وشقيقه الأكـبر هو الشاعر عبد الله محمـد عمر البنا الذي كان من أبرز المعلمين في كلية غـوردون التذكـارية ومن أشهر شـعراء البـلاد، وهو ناظم القصـيدة التي أثارت قدراً من الجدل كبيراً:

يا ذا الـــهلال عن الدنيـا أو الـــدين
حدِّث فإن حــــديثاً منـــك يشـــفين
خبِّر عن الأعصر الأولى لتضحكني
فإن أخـــبار هـذا الزمـــن تبكـــين

ومثلمـا ورث عمر البـنا الشعر من أبيـه، فقد ورث عنه أبناء أخـوته الغناء الذي صدح به سنوات عدة. فـقد اشتهـر من أفراد أسرته المطربون الأمين وسعـد وأحمد

(الفرجـوني) وعاصم البنا. وبالطبع فـإن من أبرز أفراد الأسـرة مساهمـة في دنيا الشعر والغناء الدكتور إدريس عبد الله البنا ضابط الإعلام السابق والعضو السابق في مجلس رأس الدولة الذي حكم البلاد خلال الفترة 1986ـ 1989.

ولد الشاعر عمر محمد عمر البنا في أم درمان، في عام 1900، في أسرة تنتمي الى عشيـرة «الحاكماب»، في قبيـلة الجعليين. وقد تلقى أول دروسه التعليـمية في «خلوة» والده، حيث درس القرآن على يد الفقيـه أحمد عمر. ومكث في الخلوة ثلاث سنوات، ليغادرها في العاشرة من عمره الى مدرسة أم درمان الأميرية، وكان يطلق عليها حـينئذ «الكُتّاب». وحين بلغ الثانيـة عشرة من عمره نقل الـى القسم الابتدائي (المتوسط كما عرف لاحقاً) (1).

حين بلغ سنتـه الثـالثـة في المدرسة المـتوسطة، رأى والده أن يـلحقـه بالكليـة الحربية. غير أنه فـضّل أن يمتهن عملاً حراً، فاختار السفر الى مـدينة رفاعة وكيلاً لاعمال والده الزراعية والحيوانية. وكان حين ذهب الى رفاعة فناناً مكتملاً، إذ «كان يملك، فضـلاً عن نظم الشعر وحُـسن الصوت، موهبـة التلحين. ولم يكن فناننا منذ البدء مقلداً، بل كان يبذل ما في وسـعه ليأتي بجديد في اللحن والأداء على السواء. وعمـر البنا هو أول من طوّر (فن) الطمبـور في رفاعـة مع بداية العشـرينات. كان يغني لمـسناوات رفاعـة وهنّ يقمن بدور الكورس. ونقل ذلك الأمين برهان عـندما زار رفاعة لام درمان، وتغنى مع سرور على نفس الرويّ بعد ذلك» (2).

بدأ ينظم الشعـر نحو العام 1916 (3)، أو ربما 1917 (4). يقول الشـاعر: «كنا ونحن في أعمار لا تتـجاوز السـابعة عـشرة نحـتكم الى العارفين في فـقه اللـغة والبلاغة والعروض. نلتقي بهم في منازل قريبة من أحيـائنا، من أمثال محمد عثمان بدري ويوسف حسب الله (سلطان العـاشقين) وأبو عثمان جقـود (شـاعر الكاملين) وعمر مـحمد علي الصـائغ واحمد محـمد صالح المطبعـجي. ذلك كله كان في بداية العشرينات، وهؤلاء يشاركون في القريض ويؤلفون فريق التحكيم» (5).

ومثل جميع شعراء «الدوبيت» الذين برعوا لاحقاً في نظم أغنيات «الحقيبة»، فإن «كل الأشعار في ذلك الوقت كانت مربوطة باللزوميات» (6). ويقوم ذلك على التنافس لـ «الاتيان بشعر هو لزوم ما لا يلزم. تنتهي القافية فيه بأربعة أحرف أو ثلاثة أحرف على الأقل» (7). و«دائماً كان مُبتدئ المجاراة يختار القافية الضيقة بغرض تعجيز الآخرين» (8).

ومن أول منظوماته بيتان من الدوبيت أولهما:

البارزات نهودِنْ وفينا غرزَنْ ريدِنْ
حَزَّازِنْ تلوح فاصل الأبيق في وريدِنْ (9)

غير أن البنا كان يذكر بوجه خاص الأبيات التي ردّ بها على مجاراة الشاعرين محمد علي عثمان بدري وصالح عبد السيد أبو صلاح، التي قال فيها:

حليفة العفَّة الدَّايماً ملازما صوابهْ
ومستورة القناع الخايفة من توابَهْ
أصلها من نَشَت ما اجتازت البوَّابَهْ
مُحال نَنْظُرْ خُدودهْ ونَسْمَع استجوابَهْ (10)

واستمر البنا وزملاؤه الشعراء في تلك المطارحات الشعرية حتى نحو العام 1923، ولم تقتصر أغراض «الدوبيت» لديهم على الغزل والتنافس الشعري المحض، بل تعدت ذلك الى شعر الحِكَم والمواعظ الاجتماعية. ثم اتجهوا بعد ذلك الى نظم القصائد الغنائية التي أرست دعائم مدرسة «الحقيبة».

وأشار الشاعر الى أن من قصائده الغنائية المبكرة الأغنية الذائعة «في هواك يا جميل العذاب سرّاني» التي تغنى بها الفنان عبد الكريم عبد الله مختار كرومة في عام 1927 (11)، وأداها لاحقاً المطرب عثمان حسين بمصاحبة الآلات الموسيقية(12). والأرجح أن البنا قام بتلحين هذه الأغنية وأداها سنوات عدة، ثم تخلى عنها لكرومة بعدما أضحى المصدر الرئيسي لتزويده بالشعر الغنائي.

وعلى الرغم من أن عدداً من أقران البنا من شعراء «الحقيبة» كانوا يملكون أصواتاً حسنة، إلا أنهم استخدموها فحسب في تلحين القصائد التي نظموها. غير أن عمر البنا بزّهم في احتراف الغناء، إذ كان مطرباً معروفاً في مدن العاصمة المثلثة. وظل يستعين بصوته في شرح وتقديم النماذج الغنائية في البرامج الإذاعية والتلفزيونية التي استضافته حتى آخر سني حياته.

وفاق أقرانه في قدرته الفريدة على النظم والتلحين والأداء الارتجالي الفوري! فقد كان «من التمكن الشعري والقدرة على التلحين بحيث يمكنني أن أنظم غناء للحفلة من وحي واقعة. أنظمه للتو، تتوفر له كل شروط صحته وحرارة عاطفته، فإذا الناس يستمعون الى غناء ولحن لم يسمعوهما من قبل. وهكذا نملأ الليل شعراً وطرباً وعشقاً نُسَخِّر له الصوت الجميل والإيقاع الدافئ، ولا نعود الى ديارنا إلا في ساعات السحر الباكرة» (13).

وظل عمر البنا على صلة وثيقة بالفنان كرومة الذي يقال إنه استمع اليه للمرة الاولى حين كان الثاني لا يزال يافعاً (14). وقيل إن الصلة بينهما بدأت في نحو العام 1924 (15). والثابت أنه رفد كرومة بمعظم أغنياته، وكان مع زميله الشاعر صالح عبد السيد أبو صلاح مقاتلين شرسين في معارك فترة «المضاربات» ضد الشعراء الذين تحالفوا مع الفنان محمد أحمد سرور.

واتاحت علاقته الوثيقة مع كرومة أن يرافقه في رحلاته الى مصر لتسجيل الاسطوانات الغنائية. وفي إحدى تلك الرحلات، وأثناء استعدادهما لمغادرة مدينة بربر لعبور الحدود الى مصر، مرت فتاة رأى فيها الشاعر المغني ملامح إحدى محبوباته التي تحمل اسم «زهراء»، فأنشأ قصيدته التي خلدت في وجدان السودانيين على مر العصور وتعاقب الأجيال، خصوصاً بعدما أبدع في أدائها المطربان عبد الرحيم الامين وعبد العزيز محمد داود:

يا «زهرة» الروض الظليل جاني طيبك

مع النسيم العليل زاد وجدي

نوم عينيْ أصبح قليل

يا زهرة طيبك جاني ليل

اقلق راحتي وحارْ بِي الدليل

إمـتى أراك مع «الخَـليل»

واسجد أمامكم خاضع ذليـل

دايماً أنوح وأقــــول حـليل

صفيً القـلب القَـدْرُو جليل

لو مرّ نسيمك على ألف ميل

يِخلِّي العالم طرباً تميل (16)

وقد اتـاحت تلك الرفقـة بين الشاعـر والفنان فرصـة لالتقـاط عدد من الـصور الفـوتوغرافـية التي لم يـكن التقـاطها مـيسـوراً في السـودان آنذاك. ولعل أشهـر الرحلات التي تـرافقا فـيها هي رحـلتهمـا الى العاصـمة اللبنانية بـيروت في سنة 1936. فقـد نظم الشاعر البنا هناك قـصيدته الذائعـة «يانسيم الروض زورني في الماسيـة.. وجِيب ليّـا الطِّيب.. من جناين آسيـا.. وأنعش روحي من ألم البَـيْن». وقد تغنى بهذا اللحن الـعذب رفقة الآلات الموسـيقيـة الفنان صلاح بن البادية، فـساهم بذلك في تخليده.

ووصف بعض النقاد الشاعر البنا بأنه شاعـر «النسيم»، وهي إشارة الى إكثاره من ذكر النسيم في عدد من قصائده الغنائية. فقد شدا لـ «نسيم الروض»، و«نسايم الليل زيديني بالشذى والطيب عوديني»، و«النسيم الفـائح طيبُهْ مِن ريَّاك»، و«الصبا النجـدي زارني وحَرَّك وجـدي»، و«نسـيم سحـرك لو يسـري.. في الطيف يجبـر كسري»، و«يا نسيم الليل للحبيب مني هاك كلام».

وأشار نقاد آخرون الى تغني عمر البنا بمسـقط رأسه مدينة أم درمان. فقد نظم فيها «معقل نهضة السودان ومنارة هدى البلدان.. أم درمان جنّة الولدان»، و«أم در

امـاني وقبلة أمـاني»، و«يا حليل أم درمـان يا حليل ظباها»، و«امـتى أرجع لأم در واعودهاْ.. واشوف نعيم دُنيتي وسعودهاْ».

والحقيـقة أن عمر البنا كان أيضـاً نتاج الظروف التي أحاطت به وبعصـره. فقد كان لزملائه تأثير ملموس في انسجامه في البيئة الفنية التي توفرت في زمنه. فبعد انتـهاء الـتشـاحن الذي هيـمن على العـلاقـات بين الفنانين والشـعراء إبـان فتـرة «المضاربات»، انداحت الأجواء الى تنافس محبب من خلال مجاراة القصائد التي تنم عن إعجاب وتسليم بموهبة وذوق الشاعر الذي تتم مجاراة قصيدته.

وبرز في هذا الجانب الشاعـر الملحن عبد الرحمن الريح، إذ تمت المجـاراة بينهما على النسق الآتي:

أتى عمـر بقصيدته: «زيدني في هجـراني.. في هواك يا جميل العـذاب سرّاني.. على عفافك دوم.. سيبني في نيراني»، فنظم ودّ الريّح قصيدته: «غبت عن إنساني.. يا وحيد الكون السـقام مسّاني.. لو فرقك طال.. أبقى لا تنسـاني». وحين نظم عمر البنا ـ استجـابة لطلب صديقه الصادق والد الشاعـر خليفة الصادق ليشـرح غرامه بفتـاة تعلق بها ـ «أنا صادق في حـبك.. لو قلبي يتصل بى قلبك.. هذا مقـصودي». أنشأ ودّ الريّح: «أنا خاضع لى أمرك.. طول عمـري وانت ليه طول عمرك.. جافي يا حبي». ولما ألّف عمر البنا أغنيته «مـحبوبي وين انت.. من شوفتك أزمنت»، نظم ودّ الرّيّح: « يا حـبـيـبي وين انت.. ليك مـدة مـا بِنْتَ». وحين صـدح ود البنا بأغنيـة «محبوبي وين انت الشوق عيـاني.. أنظر خدودك يا محبوبي تاني»، شدا ودّ الرَّيَّح: «أضيع أنا وقلبي يزيد عنـاهُ.. فليحيا مـحبوبي ويبلغ مناهُ». وكـتب عمر قصـيدته «النسيم الفايح طيبهُ من ريّاك.. مرّ بيْ وضاعف شوقي لرؤياك». فجاراها ودّ الرَّيَّح بأغنيته «ما رايت في الكون يا حـبيبي أجـمل منك.. في دلالك وتِيهك وفي جَـهَالة سنّك».

بل عنَّ للشاعر صالح عبد السيد أبي صلاح أن يجاري عمر البنا في أغنيته «يا نعيم الدنيا كيف الحياة من غير ليمك.. من بعدك أصبح حظي زي لون هضْليمك»، فنظم أغنيته المعروفة «يا حبيبي طبعاً فؤادي يهواكا.. أنا راضي هلاكي ولا أرضى سواكا» (17).

ويعتقد أن البنا ظل شاعراً مطرباً ـ وهو الوحيد في ذلك بين زملائه شعراء «الحقيبة» باستثناء الشاعر خليل فرح الذي لم يكن يقيم حفلات غنائية ـ نحو عشر سنوات، ثم تخلى عن الغناء، ليهب ألحانه لكرومة. وأشار مبارك المغربي الى أن وراء اعتزال البنا الغناء حادثة غريبة: «كان يغني عام 1930 في حفل كبير راقص. ودارت في الحلبة فتاة كانت آية في السحر والجمال، خفق لها فؤاد الشاعر الفاتن المفتون، وسأل عنها ليتحفها من معينه الثر. فعلم أنها ابنة إحدى ملهماته، فكَبُر عليه الامر، وقرر من توه أن يقلع عن الغناء وترك ذلك لصديقه كرومة» (18).

وكانت طريقته فريدة في النظم والتأليف. «فهو لا يكتب في ذات الوقت الذي يتاثر بجوِّه، ولكنّه يرجئ ذلك حتى يعود الى المنزل، فيسجِّل ما وعته ذاكرته في هدوء ووفرة خيال. وكانت طريقته مع كرومة لا تخلو من طرافة أيضاً، فكثيراً ما يجهِّز له كرومة اللحن فيملأه عمر من شحناته الوفيرة بالكلمات المنتقاة» (18). وقاد ذلك الى اتهامات للشاعر بالاصطناع والتكلف واعتلال موازين الشعر أحياناً، كأن تزيد كلمة في شطرة، أو يأتي بيت غير مستقيم العجز.

نظم البنا في مختلف أغراض الشعر، خصوصاً المدائح النبوية والأشعار الوطنية والاجتماعية. وخلال العقد الأخير من حياته انحسر بصر الشاعر حتى كف تماماً. ولم يقعده ذلك عن المشاركة في البرامج والإذاعية والتلفزيونية والندوات والمهرجانات التي أقيمت احتفاء بمطربي «الحقيبة» وشعرائها. ولزم منزله في ضاحية الثورة، في أم درمان، ليتفرغ لاستقبال الطلبة والباحثين في شعر «الحقيبة» وغنائها، ملقناً النصوص والألحان، وشارحاً الملابسات والوقائع، ومتحدثاً عمن

رحلوا من رفاق مسيرته الفنية والشـعرية. حتى توفاه الله في 18 يونيو/ حزيران 1989. ويكفي البنا فخراً أن التاريخ السوداني سيذكره في عداد الشعراء المُجيدين، وفي عداد المطربين الصـدّاحين، وهو أمر لم يسبقـه اليه أحد، وإن يكن قد تـلاه فيه كثيرون.

□□□

الهوامش

(1) عمر البنا: الجوهر الناضر في الماضي والحاضر، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 1، الخرطوم، 1983، ص 1.

(2) المغربي، مبارك: مع شعـراء الأغنية، الشاعر الـصدّاح عمر البنّا، الحـلقة 4، الغناء المتطور... مجاراة ومناقشة ومحاورة، م.إ.ت.م.، ع 22، السنة 34، 1975/11/6، ص 15.

(3) المصدر السابق، ص 1.

(4) محمد صالح يعقوب: حوار مع شاعر الأغنية عمر البنا، أشعاري تولد في لحظتها، «الدستور» (لندن)، ع 484، السنة 17، 1987/6/8، ص 70.

(5) المصدر السابق، ص 71.

(6) عمر البنا: الجوهر الناضر في الماضي والحاضر، ص 1.

(7) محمد صالح يعقوب: حوار مع شاعر الأغنية عمر البنا، «الدستور»، ص 71.

(8) عمر البنا: الجوهر الناضر في الماضي والحاضر، ص 1.

(9) مدني، فاطمة: لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، مطبعة مـصر سودان ومكتبتها (ليمتد)، دون تاريخ، ص 84.

(10) أورد هذا النص في مقـدمة ديوانه «الجوهـر الناضر في الماضي والحاضـر»، وأورده أيضاً في إجابته عن أسئلة الصحافي محـمد صالح يعقوب (الدستور ـ 1987/6/8). ويعني أن العفة حليفتها وهي ملتزمة دوماً بما يكون صائباً، وهي مـعروغة بقناعها المستور، وخشيتها من الخالق التـوّاب، ومنذ نشأتهـا لم تغادر باب بيتـها ليراها الآخـرون في أرجاء الحي أو السوق، لذلك فإن من المحال بالنسبة الينا أن نرى وجهها أو نسمع حديثها وهي تتكلم.

(11) بادري، محـجـوب عمـر: حقـيبـة الفن شعـراء وفنانون، سلسلة أعلام الفكر الـسوداني، مؤسسة إشراقة للنشر والتوزيع والإعلام، ط 1، القاهرة، 199؟، ص 31.

(12) عمر البنا: نعـيم الدنيا، ديوان شعر، دار البلد، ط 1، الخـرطوم، 1999، ص 9. لقد أكد البنا أن قصـيدة «زيدني في هجـراني» هي أولى قصـائده الغنائية في الكلمـة التي استـهل بها ديوانه «الجوهر الناضر في الماضي والحاضر» (ص 2). غيـر أن كاتب مقدمة ديوانه الثاني

«نعيم الدنيا» يشيرّ في المقدمة الى أن هذه القصـيدة جاءت ثمرة تعاون مشترك في التلحين بين البنا وكرومة (ص 9). وما يلبث يقول، حين يورد نصهـا الكامل، «أول قصيدة للشاعر، لحن وغناء كرومة» (ص 13). علماً بأن كاتب المقدمة كـان قد ذكر أن «عمر البنا عندما كان ذائع الصيت لم يكن كرومة قد ظهر على الساحة الغنائية» (ص 10)!

ومن المفارقات أيـضاً أن المغربي (م.إ.ت.م.، 1975/11/27) أورد أن قصيـدة البنا «أم در أماني وقبلة أماني» هي «أولى أغنيـات عمر البنا إن لم تكن بالفعل أولى محـاولاته الشعرية. وأثر التجربة الجديدة ظاهر دون ريب».

(13)محمد صالح يعقوب: حوار مع شاعر الأغنية عمر البنا، «الدستور»، ص 71.

(14) أنظر ترجمتنا لكرومة.

(15) مـبـارك المغـربي: الشـاعـر الصـداح عـمر البـنا، الحلقـة 3، م.إ.ت.م.، ع 21، السنة 34، 1975/10/30، ص 14.

(16) لجأ الشاعر الى التورية، فـ «زهرة» هي محبوبته «زهراء» التي اعتاد أن يلتقيها مع صديقة «خليلة» لها تسمى «صفية»، رمز اليها بعبارة «صفيّ القلب».

(17) المغربي: الشاعر الصداح عمر البنا، الحلقة 4، م.إ.ت.م.، 1975/11/6، ص 14ـ15.

(18) المصدر السابق، ص 15.

(19) المغربي: الشاعر الصدّاح عمر البنّا، الحلقة 6، م.إ.ت.م.، ع 25، السنة 34، 1975/11/27، ص 18.

●●●

الشاعر
عبيد عبد الرحمن

يعد الشاعر عبيد عبد الرحمن أحد أهم الأصوات الشعرية الغنائية التي واكبت مرحلة أغنية «الحقيبة» والمرحلة التي تلتها. عاصر شعراء العقد الثاني من القرن العشرين: أبو جقود عثمان وابراهيم العبادي ومحمد ود الرّضي وخليل فرح وصالح عبد السيد. وبرز وسط شعراء الثلاثينات والأربعينات ـ محمد بشير عتيق وعبد الرحمن الريح وخضر حسن سعد وسيد عبد العزيز وأحمد ابراهيم الطاش ـ وأرسى معهم دعائم النهضة التي شهدها الغناء «الحقيبي» في عصره الذهبي، ووضع معهم لبنة التطور الذي أتاح للأغنية أن تنتقل الى عهد سيادة الآلات الموسيقية. وعاصر شعراء العقد الخامس ـ عبد المنعم عبد الحي وحسين بازرعة وحسن عوض أبو العلا ـ وساهم معهم في المضي بالأغنية السودانية الى عصرها الذهبي.

نظم عبيد عبد الرحمن خلال تلك العقود عشرات من أجمل الأغنيات «الحقيبية» ـ نذكر منها «ضاع صبري»، «طال هجري يا أم در أمان»، «صفوة جمالك»، «أفكر فيه وأتأمل» و«آه من جور زماني». وألف عدداً من أشهر الأغنيات التي أسست عصر ما بعد «الحقيبة»، حسبك منها «الشال منام عيني»، «أنا ما بقطف زهور خدودا»، «رسايل»، «الليل ما بنومُو»، «الزيارة»، «أنا يا طير». وظل ضيفاً خفيف الظل على كثير من البرامج الإذاعية حتى قبل وفاته في ثمانينات القرن العشرين.

ولد الشاعر عبيد عبد الرحمن في مدينة أم درمان نحو العام 1905 (1) على الأرجح، أو ربما العام 1908 (2). ينتمي والده الى منطقة بربر التي هاجر منها مع أعمامه إبان الثورة المهدية ليبايعوا الإمام محمد أحمد المهدي في مدينة الأبيّض، وعادوا ليستقروا في أم درمان. كان مولد الشاعر في حي المسالمة القريب من سوق أم درمان الكبير، وهو الحي الذي أقام فيه النصارى الذين بايعوا المهدي وطاب لهم المقام في السودان. وكان لوجود فتيات النصارى ببشرتهن البيضاء وجمالهن الباهر أثرٌ كبيرٌ في شاعرية عبيد وعلاقاته العاطفية التي أوحت إليه عدداً من أشهر أغنياته الخالدات.

حفظ أجزاءً من القرآن في خلوة الفكي (الفقيه) علي. والتحق في سنة 1914 بكُتّاب شيخ الطاهر الشبلي، في شارع كرري بأم درمان، حيث مكث عامين، كان من زملائه خلالهما الأمين علي البلال وحسن حاج الصديق (والد لاعب الهلال السفير علي قاقارين) وحسين حاج الصديق وثابت أحمد محمد القوصي. انتقل عبيد من كُتّاب شيخ الطاهر لإكمال دراسته في كُتّاب الشيخ حسن علي (3) على شارع أبو روف، حيث زامل اللواء عبد اللطيف الضو وفتحي عابدين والدكتور إبراهيم أنيس. وبما أن هاتين المدرستين كانت قطاعاً خاصاً، فإن والد عبيد كان مضطراً الى دفع نفقات الدراسة بواقع 10 قروش شهرياً. وكان والد عبيد يملك محلاً في سوق أم درمان لخياطة السروايل والقمصان (العراريق) بكميات تجارية لبيعها في الاقاليم كملبوسات جاهزة.

غير أن والد عبيد لم يكن راضياً عن ذهاب ابنه الى المدرسة، فقد كان يريده عوناً له، خصوصاً انه الابن الوحيد الى جانب أخواته الست. وفي الفترة السابقة لتخليه عن الدراسة، رفض الوالد ان يدفع مصاريف المدرسة، فقامت الوالدة بالدفع بدلاً منه ليتسنى لابنها الاستمرار في تعليمه. ولكي يستطيع توفير مصروفه اليومي لتناول الإفطار في المدرسة، اضطر عبيد الى تعلم الحياكة. وكان يحيك الثوب

النسائي بمبلغ قرش. ثيـاب الدَّمُّورِيَّة والزَّرَاق والفرْكَة. وتعلم بعـد ذلك كيف يخيط القميص (العراقي) والسـروال. وكان مدخوله خلال الفترة بعد انتـهاء المدرسة بعد الظهر حتى موعد إغلاق المحل مساء قد يصل الى 3ـ4 قروش.

ولهذا كـان عبـيد يقول سـاخراً إن «حَقَّ الفطور» جنى عليـه واضطره الى تعلم صنعة الحـياكة، بينمـا كانت رغبتـه الحقيـقية أن يواصل تعليـمه. غير أنه كـان قد اكتـسب أثناء أوقات الفـراغ هواية الاستـماع الى الشـعر الغنائي الذي كـان سائداً آنذاك، وهو على نمط «الدوبيت». ولم يأنس في نفسه الكفاءة للنظم فحسب، بل كان يدندن بصوت استـحسنه معظم من استـمع إليه من أصدقائه. وهو مـا أثار حفيظة والده المحافظ، الذي لاحظ أن عدداً من الشعـراء يزورون ابنه في المحل. وكان أكثر ما يثير دهشتـه أن شيـوخ شعـراء ذلك الزمان هم الذين كـانوا يأتون الى المحل للاجتـماع بعـبيد، ومنهم الشـيخ محـمد ود الرضي وأبو عثـمان جـقود وإبراهيم العـبادي. ومـارس الوالد إجـراءات صارمـة للحـد من انقيـاده في تيـار الشعـراء الغنائيين، فكان تارةً يمنعه الخروج ليلاً لئلا يحضر الحفلات. وإذا نجح في الخروج فإنه يحرمه من الدخول حين يعود في ساعات الصباح الأُوَل.

كان الـدوبيت والطمبـور الحلقي والرميـات وإيقاع الدُّهْلَّة والدلُّوكـة هي الأنماط الفنيـة السائدة في مطلع القـرن العشرين. وكـان الطنابرة يكرُّون بحلوقـهم كريراً عالياً وأحادياً يـخلو من التنويع. وحدث تطور طفيـف في فن الطمبور نفـسه، حين عمد جـيل جديد من الطنابرة، منهم محمـد راس البيت، وودّ المساكين، وعبـد الغفار هواري، الى الترنم ببضع كلمات أثناء عملية «الطَّمْبَرَة»، مما شجع عبيد عبد الرحمن على نظم الدوبـيت، فـألف عـدداً من القـصائـد ذات الشطرات المربّعـة خـلال سنة 1923[4]، وأعطاها الى «الطمـباري» مـحمـد راس البيت الذي أضـحى يرددها في حفلات الأعراس.

وقد اندثرت أغـاني الدوبيت التي نظمها الشـاعر، أسوةً بغناء ذلك العـصر الذي طغت عليه أغنية «الحـقيبة». وقد جَهِدَ عبيـد في تذكر شيء من دوبيته فلم يأت إلا

ببيتين يقول فيهما:

دَرَجَت وانْزَوَت فــاتت على اســتــعــجــال
تركَتْ بــــيْ مــا تَرَكَـــت من الأوجـــال
صـريع لحَظَات طريـح من مُـرْهَفَـات أنجَـال
أريئَهْ حرب سِجال ورجال تلاقي رجـــال(5)

ويقول عـبيد إن الطمـبور ـ الغناء بالحلق ـ كان مُـقَدَّماً في الأهمـية على الغناء، «بحيث انه إذا لم يحـضر مُغنٍّ في ليلة عرس، فـإن الليلة الطروب الراقصة تسـتمر بالطمبور فقط حتى الصباح». (6)

وكان أثناء الدراسـة ينظم شعراً تُعوِزُه التـجربة ويفتـقر الى النضج. ومع ذلك فإن كلمـاته أعجبت بعض زملائه. وسـأله أحدهم: هل تعرف من ينظمون الـقصائد الغنائية؟ فأجاب بالنفي. فاتفق معه على أن يأخـذه الى محل عبد المنعم محمد في أم درمان، حيث كان الشاعر إبراهيم العـبادي يتولى مسك دفاتر المحل. ولم يكن المحل يبعد كثـيراً عن محل والده الذي اعتاد أن يذهب اليه بعـد انتهاء الدوام المدرسـي كل يوم. وأضحى كلما توجه الى محل والده، تعمد المرور بقـرب محل عبد المنعم محمد ليلقي نظرة الى العبادي.

وكان يطيل النظر الى العبـادي من فرط الإعجاب، حتى أن العبـادي انتهره ذات يوم قائلاً: «مالك يا ولد»؟ وخلص عبيد الى أن ذلك يؤكـد أنه كان منذ الصغر عاقداً العزم على أن يـكون له نصيب من شعـر الغناء (7)، خصـوصاً أن المواطنين كـانوا ينظرون الى الشـعراء الغنائيين فـي أم درمان باعـتبـارهم الطليعـة المستنيـرة في البلاد(8).

وفي العام نفسه الذي انقطع فيه عن الدراسـة ليعمل بمحل والده، نظم عبيد أول قصيدة غنائية على النمط الجديد الذي أعـقب الطمبور والدوبيت، أي نمط «الحقيبة». وهي أغنية مطلعـها «البدور الطالعة ليلاً.. يَقْـصُرَن عن حُسْنِ لَيْلى». واستـمع اليها

عبد الرحمن عبد الماجد الشهير بلقب «لوكا»، وكان شاعراً لكن العبادي ورفاقه رفضوا أن يعترفوا بشاعريته. استمع «لوكا» الى القصيدة من شاعرها الصغير، وطاف يسمعها العبادي وأصدقاءه... ولما ذاع خبرها أضحى الشعراء الكبار أنفسهم يزورونه في محل والده ليتعرفوا الى الصبي الذي يجيد فنونهم. وزاد عبيد شهرة أن المطرب عبد العزيز المامون تلقف القصيدة ووضع لها لحناً، وصار يكتسب من ترديدها مزيداً من العشاق والمعجبين.

استمر عبيد في نظم الشعر الغنائي طوال الفترة من 1924 حتى 1942، وهي المرحلة التي تعرف بفترة «الحقيبة». وقد أعطى قصائده الغنائية الأولى لعدد من فناني أم درمان الذين لم تكتب لهم شهرة واسعة، مثل عبد العزيز المامون وحسن الأمين وغيرهما من فناني العشرينات. غير أن شهرته الحقيقية بدأت نحو العام 1926، حين صدح عميد أغنية «الحقيبة» الفنان محمد أحمد سرور بقصيدته «طال هجري يا أم دُر أمان».

لم تكن ثمة معرفة سابقة بين الشاعر الشاب وسرور. التقيا مصادفة في حفلة عرس أحياها سرور، وكان عبيد قد كتب القصيدة على ورقة ليعطيها أي مطرب كان سيلتقيه تلك الليلة. كان من حسن حظه أن مطرب تلك الليلة هو سرور الذي احتكر انتاج عبيد عبد الرحمن طوال مرحلة «الحقيبة»، الى حين ظهور الفنان إبراهيم الكاشف الذي اعتمد على أشعار عبيد في تحمل مسؤوليات الانتقال من «الحقيبة» الى الغناء الوتري.

فتحت تلك العلاقات مع شعراء الغناء وكبار مطربي البلاد آفاقاً واسعة لعبيد الذي أضحى يحلم بأن يحتل مكانة هو جدير بها في مسيرة الغناء في وطنه. لم يثنه من طموحاته التضييق الذي مارسه عليه والده، من حرمان من الخروج ليلاً، ومن حرمان من دخول المنزل إذا تجاوزت السهرة مع الأصدقاء منتصف الليل. كان

يُصغي الى نصائح والده وتأنيبه، «لكنه لم يستطع أن يتخلى عن نداء قلبه المفتون»[9]، خصوصاً بعدما «حفل المجتمع بأغنيات الشباب الغَرِدَة من لهاة الفنان الخالد سرور، واخذ يرددها السُّمَّار في كل مجال» [10].

إزاء ذلك التجاذب، قرر عبيد أن يفارق العمل في محل والده، ليتنقل بين عدد من المهن الحرة. وأكثر ما شاقه منها العمل في مجال الترحيلات التجارية بين الخرطوم والجزيرة. فقد أتاح له هذا العمل السفر كثيراً بين المركز والوسط. ومن الأغنيات الشهيرة التي نظمها الشاعر خلال فترة البعاد عن والده وعن مسقط رأسه أغنية «طال هجري يا ام دُر أمان» [11].

لكنه ظل يشعر بحنين جارف الى حضن والده، وكان يدرك جيداً مدى حاجة أبيه إليه ليعاونه في عمله التجاري. وهكذا عاد الى والده، الذي تفتق عقله سريعاً عن خطة بارعة حسب أنها ستشغل وحيده، وتبقيه بعيداً عن الفنانين والشعراء. لقد قرر أن يعقد قرانه في عام 1929 على كريمة إحدي الأسر. وهي الزوجة التي رزق منها بأنجاله عصام وإلهام وإسلام ومحمد رضا وفتحي.

تغنى المطرب سرور بمعظم منظومات عبيد عبد الرحمن خلال السنوات التي بقيت من العقد الثاني من القرن العشرين. ومن أكثرها شهرةً: ليلة ما أحلاها (1928) واشتهرت على أوسع نطاق لعبارة «الحكاية عيون» الواردة في آخر شطراتها «وايه جمال الصيده والحكاية عيون»، و«ضاع صبري» [12]، و«من محاسن حُسنُه المحاسن» [13]، و«منظر شي بديع ما أحلى الغزل.. بدر الكون على غصن البان نزل» (1928).

واستمر التعاون بين عبيد وسرور طوال الثلاثينات التي شهدت عدداً من أغنيات عبيد الخالدات. ففي عام 1930 نظم أغنيته الشهيرة «أفكر فيه واتأمّل» التي لحنها وأداها سرور، وأداها قرابة أربعة عقود تالية الفنان أحمد المصطفى، كما اشتهر بأدائها المطرب الطيب عبد الله. يقول عبيد: «كنت أسكن (حي) المسالمة، وأحببت فتاة

مسيحية كانت تسكن هي الأخرى حي المسالمة. أحببتها لدرجة الجنون. وفوجئت بأنها زُوِّجَت مبكراً للشعور بما يكنّه كل منا للآخر من حب، وبسبب الخوف من أن يتم الزواج بيننا لأنه محرّم لاختلاف ديانة كل منّا. فـزُوِّجت زواجاً سريعاً. ودعينا لحفلة الاكليل في الكنيسة أنا والشاعر سيد عبد العزيز والأستاذ خالد آدم (ابن الخياط). وكان أكبر يوم حسرة في حياتي» [14]. تقول القصيدة/ الأغنية:

افكّر فيه واتأمل.. أراهُ اتجلّى واتجمّل
هلالي الهلّ واتكمّل
تفاصيل قولي والمجمل.. سأصبر ياخي ايه أعمل
إذا قلب الفتى اتحمّل.. مصايب الدهر وآلامُه
أرى الصبر الجميل أجمل
حديثي ودمعي اتسلسل.. فصول في رواية تتمثل
أقيف في مواقف استبسل.. وعن رؤيا الحبيب حالاً
أبين في مواقف أتوسّل
ترك أفكاري تتضلّل .. بى عُذره البيهُ بِتعلّل
فما شرع الهوى حَلّل.. لقانا نهار.......
ولا في الليل إذا ألْيَل
صريح قانون هواك خَوّل.. هلاكي وقلبي ما تحوّل
حقيقة وليس تتْأوّل.. صريع لحظات سيوف لحظك
وحالي إن شُفتُه تتْهَوّل
تذكّر عهدنا الأول.. صَحي الأيّام بِتتْدَوّل
قريب يوم داك ما طَوّل.. مضت أيام ويا حليلا
بِقَتْ أحلام وُتتْأَوّل

وذكر الشاعر أنه التقى مصادفة تلك الفتاة في عام 1980 في إحدى المناسبات الاجتماعية، وعلى الرغم من التغييرات التي أحدثها مرور السنوات وتعاقب الأيام، إلا أن عينه أبت إلا أن تنظر اليها بمنظار عام 1930 [15]!

ومن اغنيات عبيد وسرور فــي ثلاثينات القرن العشرين «أنا ما بقطف زهورك»، التي نظمها عبيــد متغزلاً بفتاة كانت تمر بمعية والدها قــرب مكان عمل الشاعر. وقد تغنى بها إبراهيم الكاشف، وبرع في أدائهــا عدد كبير من مطربي الأغنيات القــومية (الشبيهة بالحقيبة) ومطربي الأغنية بعد هيمنة الآلات الموسيقية عليها.

والحقيقة أن أغــنيات عبيد خلال الثلاثينات اختطت مع انتــاج زملائه من شعراء الغناء النهج الجديد الذي سلكه هذا الفن الغنائي. وهو لذلك يصف تلك الحــقبة بأنها الفتــرة الذهبية لـ «الحــقيبة»، «فــقد وصلت القصــيدة الغنائية الــى قمة أوصافــها الروحيــة غير الحــسيــة، في مقابل الوصف الحــسي الذي استــمر حتى نحــو عام 1928. وقبل هذه الفــترة كانت الفــتاة تتم مــخاطبتــها بصفــة مباشــرة، بينما في العصر الذهبي تحول الخطاب الى صيغة التذكير» (16).

ومن أغنيات عبيد في الثلاثينات قــصيدته الذائعة «آلفني في البرهة القليلة». ذكر أنه خرج في إحدى عطلات شم النسيم قاصداً حديقة الحيوان في الخرطوم، فالتقاه صديق واصطحبه في سيــارته الى هناك، حيث التقيا فتاتين تعرفتا اليــهما وتبادلتا معهما أطراف الحديث. وبعد ذلك خرج الصديقان لزيارة أماكن أخرى في الخرطوم، وانتهى بهمــا المطاف لزيارة منزل أسرة صديقة في ضــاحية شمــبات في الخرطوم بحري، وكانت المفاجأة أن يلتقيا الفــتاتين نفسهما في زيارة الأسرة المذكورة. وحين انتهى مــوعد الزيارة طلبت الفتاتان من صــديقه أن يوصلهما بســيارته الى حي أبو روف في أم درمان. ولــم يكن في السيــارة متسع لعــبيــد عبــد الرحمن ليــعود مع ركابها، فأصــابه ذلك باكتئاب وقرر أن يعود الى أم درمــان بمفرده، فأوحى له ذلك اللقاء الوجيز بالأغنية التي أداها عدد كبير من المطربين، وأشــهر من أدَّاها المطرب عبد العزيز محمد داود.

واشتهرت من أغنياته في سنوات العقد الــثالث من القرن العشرين «غزال البر يا راحل» التي نظمهــا مغتمــاً من سفر إحدى مــحبوباته. وكذلك أغنيــة «ولهان هامي

دمعي» (1934)، و«سليم الذوق» (1933)، و«جاهل وديع مغرور» (1932)، وهي الأغنية الوحيدة التي لحنها وأداها الفنان كرومــة من نظم الشاعر. و«ذكراك سميرة روحي» (1935)، و«صفـوة جمالك» (1934)، و«تزدهي الأقـمار» (1932)، وهي من تلحين عوض شمبات وأداء عوض وابراهيم شمبات، و«آه من جور زماني» التي اشتــهرت بــ «ظبية المســالمة»، و«بين الجد والهزار» (1932)، و«في حيِّـز الوجود» (1932).

ولم يكن الشاعر أقل نشاطاً في التـأليف والتلحين خلال سني العقدين الرابع والخامس من القـرن العشرين. يقول عـبيد: «أغلب شـعراء الأغاني كانوا يضــعون مخططاً لحنياً لقصائدهم بعد نظـمها. لأن أساس الغناء كان الرقص. أنا وخليل فرح وأحمد عبـد الرحيم العمري وعبد الرحمن الريح كنا مـعروفين بأننا شعراء ملحنين. وعلى الفنان أن يضع التـحـسينات التـي يريدها. كنت أعطي المطرب النص مكتـوباً واشرح له المخطط الـلحني الذي نظمتــه بناء عليه. ومن الأنصــاف أن أقول إنني لم اضع لحناً مكتـمـلاً، فقط أضع الـلحن الأساسي وأعطيــه للفنان الذي يـقوم بعـمل التغييرات والتحسينات التي تناسب صوته وأداءه» (17).

وبتمسك الشاعر بأنه كان لا ينظم قصائده إلا بناءً على ما يسميه «النغم»(18). ويشير الى أن الصداقة التي جمعت الشعـراء بالمطربين كانت أحد الأسباب الرئيسية في إنجاح تجـاربهم المشتـركة. إذ يقول: «الفـنانون الذين عايشناهم كـانوا خلاقين اصلاً، لكنهم وجدوا المســاعدة منا، لأننا نؤلف باللحن. وكنا نعيش ولادة القـصيدة بشكل مشترك. ولم تكن لدينا ظاهرة أن يطلب الفنان من الشاعر أن ينظم له قصيدة على أساس لحن معيّن» (19).

وتميز عطاء عـبيد في مطلع العـقد الرابع بمواكـبة التطور الذي شهـدته الأغنية السودانيـة بعد بدء بث الإذاعــة السودانيــة. والواقع أن أول أغنية أذيعت علــى أثير

الإذاعة غداة افتتاحها العام 1940، وهي أغنية «المتطوعات»، أداها الفنان سرور بمصاحبة العود الذي قام بعزفه الفنان إسماعيل عبد المعين، من نظم عبيد عبد الرحمن

وفي العام نفسه (1940) نظم عبيد قصيدتين وطنيتين كتب لإحداهما نجاح وضعها في مصاف الخلود، وهي أنشودة «واجب الأوطان داعينا» التي تولى تلحينها الموسيقار عبد المعين، وأداها سرور. وفي العقد السادس من القرن العشرين قام عبد المعين بتوزيعها موسيقياً وأدتها فرقة البساتين التي أنشأها ورعاها. أما الأنشودة الثانية فهي «بلادي المِن تُربَها أجدادي بَفَاخِر» وقد تغنى بها المطرب فضل المولى زنقار.

ونظم عدداً كبيراً من الأغنيات طوال سني العقد الرابع، تغنى بها عدد من المطربين، منهم محجوب عثمان ورمضان حسن. وفيما استمر تعاونه مع الحاج سرور حتى رحيله في عام 1946، شكّل عبيد ثنائياً رائعاً مع المطرب المجدد إبراهيم الكاشف. وكانت من أبرز أغنيات أربعينات القرن العشرين التي جمعتهما، وما فتئت تطرب الأجيال اللاحقة، أغنية «الزيارة» (1947) التي أشار الشاعر الى أن الحادثة التي أوحت اليه بها زيارة لمريض في مستشفى أم درمان. «حصل ذلك في أحد الأعياد، والزيارة كانت مفتوحة للرجال والنساء. بعد الزيارة وجدت فناء المستشفى يغص بالناس. ولفت نظري شخص، كان هو محور القصيدة. نظر الي وابتسم... ولم يستغرق نظم القصيدة طويلاً [20].

وذكر الكاشف أنه تعجل تلحين القصيدة وتقديمها الى المستمعين لشعوره بأن كلماتها ومعانيها مختلفة عن الأغنيات التي أداها في السابق. وقد طاوعته مخيلته في ابتكار اللحن، غير أن الجزء الأخير من القصيدة استعصى عليه، «وقضيت حوالي شهر ونصف أشعر بالقلق من صعوبة تلحينه. وذات يوم، حوالي الساعة الحادية عشرة والنصف ليلاً، جاءني اللحن الخاص بالأبيات التي استعصى عليّ

تلحينها. ففرحت بذلك فرحاً شديداً، فنهضت وارتديت ملابسي وهرولت نحو منزل عبيد الذي لم يكن يبعد كثيراً عن بيتي. طرقت الباب، فخرج منزعجاً ظناً منه أن مكروهاً قد حصل. ففوجئ بي أطلب منه أن نجلس في الشارع لأسمعه اللحن».[21].

وأوضح الكاشف أنه تسلم نص القصيدة من الشاعر في مطلع العام 1947، وفرغ من تلحينه في مارس/ آذار 1947. وعزا تلك السرعة في انجاز الألحان الى «اننا بنعيش مع بعض أنا وعبيد وسيد عبد العزيز، عشان كدة كان تلحين أغانيهم ليس صعبا بالنسبة لي» [22]. وعلى الرغم من أن الكاشف ملحن ممتاز، إلا أن عبيد ظل يتبع نهجه المعتاد في النظم المتزامن مع التلحين. ويقول: «كنت أعطي الكاشف القصائد واشرح له أسس تلحينها، وكان يمضي في بعضها، وأحياناً يختار أن يفارقه ليضع لحنه الخاص به» [23].

وفي العقد الخامس رأت النور معظم الأغنيات الكبيرة التي تغنى بها الكاشف من اشعار عبيد عبد الرحمن، وبلغت جملتها نحو 18 قصيدة. وساهم عبيد مع الكاشف في تحويل «الكَسْرَة» من لحن خفيف يأتي في ذيل الأغاني الطويلة الى أغنية مستقلة قائمة بذاتها. وأتاح ذلك للكاشف تنويعاً في الإيقاعات. واستطاع عبيد بلجوئه الى النظم على نمط الموشحات أن يتيح للكاشف فرصة أخرى في منتصف الخمسينات ليأتي بعدد من الألحان الراقصة القصيرة التي كان أشهرها أغنية «فُتنتَ بيهْ» التي صدح بها الكاشف في عام 1955، وقام بتسجيلها لإذاعة «ركن السودان» في القاهرة، بتوزيع موسيقي فريد ابتدعه الموسيقار نصر عبد المنصف. وهو توزيع أثار جدلاً وسط الموسيقيين والمغنيين بتطور مسيرة الغناء في السودان.

واستمر عبيد في النظم طوال الستينات وحتى السبعينات. وتم تعيينه عضواً في لجنة النصوص التابعة للإذاعة السودانية، فساهم في تحديد ملامح النصوص

الغنائيـة مع أعضاء الـلجنة سنوات عدة. غـير أن رحيـل صديقه الكاشـف في عام 1969، وعدم حـماسة المطربين الجدد لتلـحين قصائده الجديدة، دفـعه الى الانزواء والاكتفاء بتأمل مـجريات الحياة، بعدما تولت أجيال جديدة قيـادة المسيرة الشعرية والغنائيـة. وظل مع عـزلتـه يلبي طلبـات الإذاعـيين للمشـاركـة في البـرامج التي يقدمونها. وكـان آخر شأنه بهذا النشاط مشاركـته في حلقات برنامج «زمان الرّق» التي سجل قصة حياته وأغنياته علـى مدى أكثر من 20 حلقة منها. وتوفي في عام 1986 عن عمر ناهز الثمانين.



الهوامش

(1) المغربي، مبارك: من شعراء الأغنية، عبيد عبد الرحمن شاعر الوجدان، الحلقة الأولى، م.إ.ت.م.، ع ؟، السنة 34، 13/5/1976، ص 16ـ17.

(2) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، دار الإرشاد، ط 1، الخرطوم، 1971، ص 141. والى مثل ذلك ذهب التجاني حسين في المقدمة التي كتبها لديوان عبيد عبد الرحمن بعنوان «رسائل»، دار البلد، ط 1، الخرطوم، 1999، ص 5. غير أن المغربي أكثر مصداقية بحكم مقابلاته وعلاقته القديمة مع عبيد عبد الرحمن. أما الشاعر نفسه فقد اكتفى بالقول، في إحدى حلقات برنامج «زمان الرِّق» الذي قدمه محمود أبو العزايم في إذاعة أم درمان، في عام 1980، إن عمره «أكثر من 70 سنة»، وهو ما يعني أنه ربما ولد خلال الفترة 1905ـ1908.

(3) لقب «شيخ» كان يطلق على المعلمين، وبصفة خاصة على نظار المدارس الابتدائية.

(4) إفادة الشاعر في حلقة في برنامج «دنيا النغم»، مع الشاعر عبيد عبد الرحمن والفنان عوض الكريم عبد الله، إعداد وتقديم محمد اسماعيل، مكتبة الإذاعة الصوتية، بُثَّ في 4/4/1968. غير أن بشرى أمين (مع شعرائنا القوميين، دار الإرشاد، ط 1، الخرطوم، 1971، ص 141) ذكر أن عبيد بدأ ينظم الدوبيت خلال الفترة 1917ـ1918. وما ذكره الشاعر أقرب الحقيقة، إذ إنه لم ينتظم في تأليف الدوبيت طويلاً، وما لبث أن بدأ ينظم الأغاني في السنة التالية.

(5) مدني، فاطمة: لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، مطبعة مصر سودان ومكتبتها (ليمتد)، دون تاريخ، ص 66.

(6) أمين، بشرى: مع شعرائنا القوميين، ص 141.

(7) برنامج «زمان الرّق»، الحلقة (3) مع الشاعر عبيد عبد الرحمن، إعداد وتقديم محمود أبو العزايم، إذاعة «صوت الأمة السودانية»، بث في 12/9/1980.

(8) المصدر السابق.

(9) المغربي: عبيد عبد الرحمن شاعر الوجدان، م.إ.ت.م.، 13/5/1976، ص 17.

(10) المصدر السابق.

(11) كر سنة تأليفها الشاعر مبارك المغربي في م.إ.ت.م. (بتاريخ 1981/4/9). وقد استمع المؤلف الى هذه الأغنية طوال العقدين السادس والسابع من القرن العشرين بأصوات مطربي «الحقيبة» في العاصمة والأقاليم. واستمع اليها في نهاية القرن العشرين في ألبوم أطلقه المطرب محمود تاور، وكانت لا تزال محافظة على اللحن الذي وضع هيكله الأساسي شاعرها عبيد عبد الرحمن سنة 1925. فتأمَّل كيف تعمّر القصائد والأغنيات!

(12) وردت أغنية «ضاع صبري» في ديوان عبيد باعتبارها إحدى قصائده، غير أنه أوضح في الديوان وفي كثير من البرامج التي استضافته على أثير الإذاعة السودانية أنها كانت وليدة اتفاق بينه وبين زميليه الشاعرين مصطفى بطران وأحمد حسين العمرابي على أن يتعاونوا في نظم قصيدة، ذات يوم قضوه برفقة عدد من أصدقائهم. فكان لكل منهم نصيب في نظمها. وأخذها عبيد مكتوبة الى الفنان سرور الذي لحنها وأداها وذكر عند تقديمها أنها من أشعار عبيد.

(13) نُظمت كردّ فعل معارض لقصيدة الشاعر حليل فرح «في الضواحي وطرف المداين» التي تتغنى بجمال البادية وصيدها وبيئتها الصحراوية.

(14) «ديوان زمن الصبا للشاعر عبيد عبد الرحمن، روائع أغاني حقيبة الفن»، دار الطابع العربي، دون تاريخ، الخرطوم، ص 17.

(15) برنامج «زمان الرّق»، 1980/9/12.

(16) برنامج «دنيا النغم»، إعداد وتقديم محمد اسماعيل، 1968/4/4.

(17) برنامج «زمان الرق»، الحلقة 11، بُثَّ في 1980/11/6.

(18) برنامج «دنيا النغم»، بُثَّ في 1968/4/4.

(19) المصدر السابق.

(20) برنامج «مع أهل الفن»، تقديم عمر عثمان، بُثَّ العام 1963.

(21) المصدر السابق.

(22) المصدر السابق.

(23) المغربي، مبارك: من شعراء الأغنية، عبيد عبد الرحمن شاعر الوجدان، الحلقة الثانية، م.إ.ت.م.، ع ؟، السنة 34، 1976/5/25، ص 50ـ51.

●●●

الشاعر
محمد علي عبد اللـه
«الأمي»

ولد الشاعر محمد علي عبد الله الذي اشتهر اسمه مقروناً بلقب «الأُمّي» في عام 1918 في حي الركابية، في مـدينة أم درمان. وينتمي من جهـة أبيه الى منطقة ود نميري في دنقلا. وكان جده لأبيه شـيخ تجار المواشي، وقد أتاحت تنقلات الجد الى أسواق المواشي في مختلف مدن البلاد لحفيده «الأمي» أن يزور مدناً عدة، منها واد مدني وسنار وسنجة (1).

تلقى مبادئ التـعليم في الخلوة، وحفظ شيئاً من القرآن. وبعـد وفاة والده، عمل حائكاً للثيـاب مع خاله شيخ الخياطين يعـقوب عبد الله محمـد، ثم هاجر للعمل في منطقة جبل أولياء، حيث نظم قصيدته الشهيرة «عيون الصيد».

ذكر الشـاعر أنه منذ صباه البـاكر كان متـعلقاً بـ «الطنابرة» وأغانيـهم. ووجد تعنيفاً شديداً من جانب ذويه الذين كانوا ينظرون الى المغنين باعتبارهم «صعاليك». لذلك كان يلقي بجلبابه خارج المنزل ثم يخـرج خلسة ليلتقطه ويـرتديه ليذهب الى بيوت الحـفلات (2). «كـان ذلك نحو العـام 1918. ومن الطريف أننا كنّا نُضـْرَب بالسوط ونحن في سن تسع سنوات» (3).

لاحظ الأمي بعدمـا أصبح من مـرتادي «بيوت اللعـبات» (الحفـلات)، أنه صار يوصف بأنه «صايع». غير أنه لاحظ أيضاً أن هناك مـجموعة من الأشخاص تحظى

باحترام وتقدير كبير حين تأتي الى الحفلات، مع أنهم مهتمون بالغناء ويعرفون الطنابرة! أدرك أن أولئك هم الشعراء. وعرف أنهم يجتمعون في منزل الشاعر محمد علي عثمان بدري، وهو من أقاربه، كل يوم جمعة، من الصباح حتى المساء.

أضحى يهرب من منزل الأسرة صباح كل يوم جمعة ليقوم بخدمة الشعراء الذين يستضيفهم قريبه. وعرف منهم أبو عثمان جقود وعبد الرحمن خالد وأحمد محمد صالح المطبعجي وصالح أبو صلاح وخليل فرح وعبد الله سليمان الشهير بـ «العشوق».

وكان قد تأثر تماماً خلال تلك الفترة بأداء فرق «الطنابرة»، التي يصفها بقوله: «كان سرور وعبد الرحمن شيخ سعيد الحوري يرميان الرمية، فيؤديها الطنابرة محمود الماحي ويس اليمني. ومن المطربات الفنانة قطّاعَةْ الخُشُوم وبت مسِيمس ومستورة بت عَرَضُو. وصرنا نقلد الطنابرة الذين اشتهر منهم في أم درمان في ذلك الزمن الصديق ودّ الرميلة ونعيم ود الجوح وأخوه بخيت ومحمد شيخ سعيد الحوري الملقب راس البيت وعباس هوّاري ومحمود ود أبْ لونجة وعوض الله وقَدُّوم وعبد العزيز ود بارود وعبد الغفار الماحي» (4).

وبعد مولد أغنية «الحقيبة»، وتحول شعراء «الدوبيت» الى نظم الأغاني، أخذ الأمي يحاول خوض هذا المضمار. غير أنه لم يجد في قلبه شجاعة تطاوعه على استشارة خاله الشاعر خليل فرح في ما ينظم. لذلك كان يتجه الى الشاعر إبراهيم العبادي بحكم علاقة الأخير بوالده وأعمامه. وكان العبادي يشجعه على الاستمرار في النظم.

وفي سنة 1922، أثناء وجوده في مدينة سنجة بلغه أن العبادي نظم قصيدة يقول فيها: «ليك سلامي يا أم درمان.. أقبليهو وهاكي الضمان». وسافر الأمي الى مدينة مكوار (خزان سنّار)، فاستمع الى قصيدة عبيد عبد الرحمن: «طال هجري يا

ام در أمان.. ببعادي حكم الزمان». فقرر أن يجاريهما بقصيدة تتغنى بجمال مدينة سنجة، فأنشأ يقول: «سلامي يا سِنْجا ما لاح برقاً فوق السّما».

وفي عام 1923 نظم قصيدته التي أضحت إحدى أشهر الأغنيات السودانية «مستحيل عن حبك أميل.. بساهر الليل يا جميل»، قاصداً مجاراة الشاعر أحمد عبد الرحيم العُمري في قصيدته «أوعديني ثم أمطُليني.. هذا أَنْصَف لو تعزليني». يقول الأمي: «بعد شهرين جاء صدفة سرور والعبادي الى مكوار، فقلت للعبادي إنني جاريته، فأخذ مني قصيدة «يستحيل عن حبّك أميل» وأعطاها لسرور فانطلقت من تلك النقطة التي كانت هي البداية وكانت سبباً مباشراً في استمراري على هذا الدرب» (5).

وتعرّف الأمي الى الفنان عبد الله الماحي الذي قدم عدداً من قصائده الغنائية، وكذلك علي الشايقي وسرور وكرومة. ولم يشارك الأمي في المعسكرين اللذين نشآ إبان ما يعرف بـ «فترة المضاربات»، بعدما هدده خاله الشاعر الملحن خليل أفندي فرح بأنه إذا اشترك في هجاء أي شاعر أو مطرب فهو لن يسمح له بدخول منزل الأسرة (6). وكان الجناح الذي تزعمه الفنان سرور يضم المطرب الشاعر عمر البنا والمطربين مصطفى كوبر ومحمد الأمين بادي والتوم عبد الجليل وعلي الشايقي، والشاعرين محمد بشير عتيق وصالح عبد السيد أبو صلاح. فيما ضم المعسكر المضاد المطربين الأمين برهان وعبد الله الماحي وعبد العزيز مصطفى والشعراء أحمد عبد الرحيم العمري ومصطفى بطران ومحمد ودّ الرّضي.

ومن الأغنيات التي صدح بها الفنان سرور في مستهل فترة انطلاق بث الإذاعة السودانية أغنية «اسمعني نشيدك وورّيني كمان في الفن تجديدك». وصدح كرومة خلال تلك الفترة بأغنية الأمي «عيون الصيد ناعسات عيوني». ثم قدّم من نظمه في عام 1944 أغنيتي «انت حكمة» و«هواك وهواي بي جاروا». ومن أسف أن كرومة

الذي توفي في عام 1947 لم يسجّل تلك الأغنيات في أسطوانات، وقام بتسجيلها للإذاعة في مستهل ستينات القرن العشرين المطرب بادي محمد الطيب.

رافق الأمي الفنان عبد الله الماحي الى مصر في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، لتسجيل أول مجموعة من الأسطوانات الغنائية السودانية. وسافر الى أسوان حيث طبع ديوانه الأول تحت عنوان «تاج الأغاني» في عام 1946. ولم يسبقه الى طبع ديوان أشعاره سوى شاعر الدوبيت أبو عثمان جقود (ديوان السياحة النيلية في الأغاني السودانية ـ 1929)، وابراهيم العبادي (ديوان العبادي ـ 1934).

وذكر الأمي أن الطباعة كلفته أربعة جنيهات للألف نسخة، أي أن كلفة النسخة الواحدة من الديوان بلغت 4 مليم (الجنيه يساوي ألف مليم). بعد ذلك عاد الشاعر الى السودان ليستقر في مدينة واد مدني، وعمل في مهنته، مع صديقه الشاعر علي المساح.

ويبدو أن «تاج الأغاني» نفد من المكتبات منذ زمن بعيد، إذ لا أثر له بتاتاً. وكان الشاعر الممثل والمؤلف المسرحي خالد عبد الرحمن أبو الروس يتندر بنجاح «الأمي» في طبع ديوانه، ونجاح الكاشف في تطوير الغناء وهو الآخر «أمّي»!

ولما انتقل الأمي للعمل في الأبيِّض أضحى متجره ملتقى للأدباء والفنانين القاضي محمد أحمد محجوب، الشاعر التاجر محمد عوض الكريم القرشي، الأستاذ عبد القادر الشيخ إدريس، الشاعر حميدة أبو عشر، الصحافي الفتاح النور، الموسيقار برعي محمد دفع الله الذي كان موظفاً بالسلك الكتابي في مستشفى الأبيّض، والممثل الشاعر اسماعيل خورشيد، وغيرهم. وفي نهاية ستينات القرن العشرين انتقل للإقامة في ضاحية شمبات في الخرطوم بحري. وتوفي في عام 1981.

أشهر دواوين الأمي هو ديوان «أغاريد» الذي طبع ثلاث مرات، آخرها العام 1999. ومن أسف أن الطبعة الأخيرة لم تتضمن تحقيقاً يذكر لنصوص أغنيات

الشاعـر، كما أنهـا لم تبال بشرح ولا ذكـر مناسبات بعض القـصائد. كمـا حفلت في المقدمـة بعدد من كلمات التقـدمة لجمع من الأدباء، كثـيرون منهم غير مـعروفين. ولم يتضمن من كلماتهم جملة مفيدة عن حيـاة الشعر أو دقائق شعره. حتى أن المرء ليحار في جدوى مثل هذه الطبعة المعادة التي تضمنت أخطاء لم تقع فيها الطبعات السابقة!

كان الأمي رقيـقاً في شعره، ينـاجي العيون في قصـائد خلدها اللحن وانطبعت على وجـدان ملايين السـودانيين. وكـان أيضاً من كـبـار رواد ما يسـمى «الشعـر القومي»، وهو ـ في تعريفنا ـ الشعر المنظوم باللغـة العامية في الأغراض كافة، وإن انصرف دومـاً الى شعـر القضـايا والفخر وتمجـيد الأمـة. وكان غيـوراً على الفن الغنائي الى درجة أنه عندما كثرت ـ بتقديره ـ الأصوات المائعة والقصائد التي ليس لها معنى، تقدم بنفسه الى الإذاعة السودانية في سبعينات القرن العشرين، وكان قد تجاوز الستين من عـمره، طالباً إعتمـاده مطرباً حسب الإجراءات التي تتبعـها لجان الأصوات والألحان والنصوص! وكانت حادثة مشهورة هزت الوسط الفني الغنائي، وحفزت عدداً من كبار المطربين الى المسارعة بالتـقدم بأعمال غنائية جديدة لتسجل لدى الإذاعة السودانية.

وعلى الرغم من تفرد موهبة الأمي وجودة قريحـته، إلا أنه أفاد من الاجتماع مع رموز الفن الغنائي في جيله، خصوصـاً في مدينة واد مدني حيث لبث سنوات عدة. وكان التنافس نفسـه بين تلك الكوكبة التي ضمت المسـاح وسيد عبد العزيز وعـبيد عبد الرحمن وابراهيم العبادي وغيرهم، أحد أهم عناصر تكوينه الشعري. ومن ذلك المباراة التي تمت بين كبـار شعراء تلك الحقبة الذين اجتـمعوا في بيت الأمي في واد مدني، العـام 1928، حين تقدمت إحدى صـديقات الشـاعر الى ضيـوفه الذين أتى معظمهم من الخرطوم تلبية لدعوة الأمي، طالبـة منهم تلبية دعوة الى إحدى حفلات العرس حيث سيطلب من ابنتها الحسناء أن ترقص. يقول الشاعر عبيد عبد الرحمن: «كانت (الام) تتـباهى بها مبـاهاة شديدة، فطلبت من الشاعـر محمد علي أن يخـبر

اصدقاءه مـن الشعراء ليحـضروا مناسبة فـرح في حيهم ليروا بنتـها وهـي ترقص وليتبـاروا فيها بقصائدهم. البنت كـانت غاية من الروعة، وكانت راقصـة حقاً، فلم أكمل معهم الحفلة، ولـكنني كنت مصمماً أن أعمل لها قصيـدة فكانت هذه القصيدة التي أجمع الشعراء وعلى رأسهم محمد علي الأمي على أنها من أجمل القصائد التي قدمـت في تلك البنت». وكانت القـصيـدة هي الأغنية العـذبة المعروفـة «منظر شي بديع»(7).

وكان بيت الأمـي في واد مدني «ناديا خـاصاً» للمجـتمع الفني الذي غـصت به المدينة إبان سنوات الثلاثين والأربعين من القرن العشـرين. ومن طرائف ومفارقات ذلك «النادي» أن مجـموعة الفنانين والشـعراء كانوا داخله ذات يوم خـريفي. «كان المطر ينهمر غزيراً، وتفتحت ثغرات من السقف. ثم أخذت كتل من الطين تتساقط من الجدران. فـأصيبـوا بالهلع. وقال (الشـاعر ابراهيم) العبـادي، ملطّفاً الجـو التعس المسحون بشـتى الانفعالات، وعلى طريقته، قال: إذا سـقط هذا البيت علينا مات فن الغناء في السودان موتاً جماعياً في لحظة واحدة» (8).

ترك الأمي عـدداً كبـيـراً من الأغنيات التي تنـاقلتهـا الألسن على مـر العقـود، أشـهرها:

- سألتُه عن فـؤادي
- عيـــون الصيد
- انـــت حكمة
- اسمعني اشجيني
- اسمعني نشيـدك
- هـــواك وهـواي بيْ جاروا
- ما بخاف من شيْ برضي صابر (9)

وشارك الأمي في العصر الذهبي للغناء الوتري الذي تلا فترة «الحقيبة»، فتغنى المطرب عبد العزيز محمد داود بقـصيدتيه «زرعوك في قلبـي يا اللادن العرجون»

و«أسعد سعيد أنا». وتغنى حسن عطية في عام 1943 بقصيدته «سألتُه عن فؤادي». وقدّم المطرب التاج مصطفى قصيدته «عيونك علّمن عيوني السهر».

□□□

الهوامش

(1) نجل الشاعر يبعث برسالة لـ «الشارع السياسي» عن حياة والده، دار البلد تقدم الشاعر محمد علي عبد الله «الأمي» في ديوانه «الأغاريد»، (صحيفة) «الشارع السياسي»، السنة 2، ع 656، 25/6/1999. ص 8.

(2) ميرغني البكري وعاصم علي عبد اللطيف: أيام زمان ـ ذكريات الشاعر محمد علي عبد الله الأمي، م.ا.ت.م.، ع ؟، السنة ؟، التاريخ ؟، ص 10.

(3) المصدر السابق، ص 10.

(4) المصدر السابق، ص 11.

(5) المصدر السابق، ص 12.

(6) المصدر السابق، ص 13.

(7) عبد الرحمن، عبيد، (الشاعر): ديوان زمن الصبا، روائع أغاني حقيبة الفن، دار الطابع العربي، الخرطوم، ؟؟19، ص 47.

(8) أبو العزايم، محمود: سحارة الكاشف، دار الفكر الخرطوم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ؟198، ص 13.

(9) أنظر النصوص في: (الأمي)، محمد علي عبد الله: (ديوان) الأغاريد، دار البلد، ط 4، الخرطوم، 1999.

●●●

عميد الفن السوداني
الحاج محمد أحمد سرور



ليست ثمة رواية موثقة عن تاريخ ميلاد الفنان محمد احمد سرور الذي يكفيه مجداً أن نودي به عميداً للفن الغنائي السوداني وهو حي يرزق. وهو مع أستاذه وشاعره وزميله إبراهيم احمد العبادي مؤسس القصيدة الغنائية التقليدية صنوان في صحائف المجد والخلود. فقد ابتكر العبادي شكل القصيدة الغنائية المترابطة المتكاملة، وابتكر سرور شكلها الغنائي، منتقلاً بالغناء السوداني كله من طابع الى طابع. وزاد عطاء الاول فكان صرحاً من صروح المسرح السوداني، وزاد الثاني فكان أول من أدخل الرَّق في الغناء فبدأ عهداً من التجريب والإضافة لا يزال ينداح الى ما لا نهاية.

يقول فيصل نجل عميد الفن إن أباه ولد على الأرجح العام 1901 (1). ويرجح ذلك أيضاً المؤرخ الغنائي الشاعر مبارك المغربي (2). لكن الإذاعي عوض بابكر مقدم برنامج «حقيبة الفن» في الإذاعة السودانية يعتقد بأن سرور ربما ولد نحو العام 1898. ويرجح المذهب الأخير عدد ممن سألهم المؤلف من أبناء منطقتي حي السيد المكي وحي ودّ أرُو في أم درمان، حيث نشأ سرور.

وُلد سرور في قرية «ودّ المجـذوب» شمال غرب مدينة واد مدني عـاصمة اقليم الجزيرة (وسط السـودان). وانتقلت أسرته الى أم درمـان وهو بعدُ صغيـر. ينتمي لجهة أمه الى بيت الشـيخ محمد صالح أرو صاحب الجـامع المعروف بـاسمه، وهو من أعرق بيوت أم درمان. وفي كُـتّاب (خلْوة) مسـجد الشيخ أُرو لُقِّن مبادئ النحو والتلاوة والقراءة.

تضطرب المصادر التاريخية أيما اضطراب في شأن،موعد ظهور الإهتمام بالغناء لدى سرور. يقول ابنه فيصل ان صنعة الغناء أدركت أباه العام 1911، «كان يتردد على بيوت الأعراس، وكان الفنان الوحيد ''الطنابري'' محمد ودّ الفكي. لما يرجع (سرور) البيت كان يحـاول تقليده، وألهمه الله معرفـة ترديد الطنبور، وأدخل عليه نغمـة الغناء» [4]. إذا صح ذلك، فمـعناه أن سرور بدأ الغناء وهو في العـاشرة من عمره، إذا سلمنا بأنه من مواليد العام 1901.

غير أن المغـربي يقـول إن سرور «بدأ يتـرنم وهو في الخلوة بأغـاني الدّوباي الوافدة من السـاقل وتعرض لكثير من الزجـر والعقاب من الشـيخ، ولكنه لم يتأثر بكل ذلك (...) وتـرك الخلوة (...) وطفق يتناول فـن الغناء (...) وهو لم يتـجـاوز السادسة عشرة من عمره» [6].

ويرجح ذلك أيضاً مـقدم برنامج «حـقيبـة الفن» عوض بابكر [7]، الذي يرى أن سرور ربما بدأ التغني عام 1914، أي في السادسة عشـرة من عمره، طبقاً لتقديره للسنة التي ولد فيـها سرور. بينما اكتـفى الشاعر إبراهيم العبـادي بالقول إنه قابل سـرور للمرة الأولى عندمـا كـان الأخيـر «طفلاً»، ثم يسـتـدرك «مش طفل. يعني صبي»[8]. وربما كان أكثر رجاحة أن يقال إنه بدأ الغناء الجاد، وليس حداء الطفولة وترانيم مقتبل العمر، بعدما تعدى السادسة عشرة من عمره، لأنه ليس ثمة ما يثبت انه بدأ يغني قبل بلوغه سن الرشد.

كان العـبادي شاعرَ ســرور، ومتعهـدَه الفنيَّ، ومديرَ أعماله، طوال الفـترة التي سبقت مـولد الأغنية الحديثة على يديه. ولا بد أن سرور تلـقن مبادئ الغناء على يد العبادي الذي يقـر بأنه كان يحفظ عن ظهر قلب كل أغنيات الفنان مـحمد ودّ الفكي بابكر. وكان شاعراً مشهوداً له من قبل الشعراء الكبار الذين كان يجالسهم.

وذكر العـبادي أنه عندمـا اهتدى الى الشكـل الحالي السائـد للقصيـدة المغناة ـ مفتـرقاً عن نظم الدوبيت ـ نحو العام 1913 حـسبما روىـ نظم في المعاني نفـسها التي تطرقت إليها أغنيـات محمد ودّ الفكي، ثم طفق يلقّنها لســرور. ومن وفرة عدد تلك الأغنيات أمكن لسرور أن يسـتقل، ويكوّن لنفسه فرقـة خاصة به من الطنابرة، نافست ودّ الفكي الذي كان سرور قد عمل ضمن «طنابرته».

لم يكن طريق ســرور الى عالم الغناء مفـروشاً بالورود. فـعندما بدأ يتـجه الى الغناء، لم يكن للمغنين وضــع إجتماعي يذكـر. ورغم أن الناس آنذاك كانوا يتنادون الى بيوت اللعبات (الأعراس) ليـستمتعوا بالغناء ومشاهدة الفتـيات، ومع ما يوجبه ذلك من تقـدير للمطرب ودوره في التأليـف بين الناس، إلا أنهم كانوا ينظرون إلـيه باعتـباره إنساناً فـاشلاً وخائباً، مـشكوكاً في تمام رجولتـه. وهي نظرة غلبت على العقلية الاجتماعية السودانية حتى عهد قريب.

ولما بلغ ذوو ســرور أن ابنهم طرق الغناء، ونُقل إليـهم مـراراً أنه لا ينفك يطارد أماكن الأعراس والفنانين، سافر أحد أقـاربه من أم درمان الى واد مدني ليحذر والد سرور المنفصل عن والدته من أنه إذا لم يسارع لتدارك أمر ولده، فإن العار سيلحق لا مـحـالة بالأسرة كلها. فـاضطر والده الى السفر الى أم درمـان ليعود مصطحـباً ولده الى واد مدني، حيث هيأ له فرصة ليعمل «مراسلة» (صبي مكتب) في مدرسة واد مدني الأميرية. وكـان أصلاً قد بدأ حياته العملية في أم درمان فـراشاً في مقر شركة الترام. وتركها ليلتحق «مراسلة» في المصلحة البيطرية.

غير أن المدينة التي نُفي إليها سرور لم تكن أقل صـخباً من العاصمة، فناً وغناء وشعـراً. كان فيـها الفنان عـثمان فـرفشة، والشـاعر محـمد علي عـبد الله الأمّي، والشاعر علي المسّاح، والفنان شبلي وأخـوه عبد الرؤوف، وغيرهم [9]. في إيجاز، وجد سرور من الفن والغناء في واد مدني ما زاده به ولعـاً وافتتاناً. ولم يجد الوالد خيـاراً أمامه سـوى البحث عن وظيـفة تشـغل ولده، وتعصمـه عن مطاردة المغنين والشعراء.

أُرغم سرور على ترك وظيفته المتواضعـة في المدرسة الأميرية، وقُبل تلميذاً في الورش التابعة لشركة «جلاتلي هانكي»، وهي شـركة بريطانية فتحت أول فرع لها في السودان العـام 1887. وبقي هناك حتى ترك العمل فيـها العام 1911 معـتبراً نفسه قد تخرج «مهندساً ميكانيكياً» [10]. والمهندس الميكانيكي في عرف غالب أفراد الجيل السـابق من سكان البلاد هو «الميكانيكي» ـ فـني إصلاح السيـارات ـ حسب المفاهيم السائدة الآن.

ضاق سـرور ذرعاً، وهو بعـد في مقـتبل الصـبا، بالـبقاء تحت إشـراف والده. تناقش معـه بهذا الشـأن، وركز حجـته على التمـسك بقدرته على أن العـمل بيده، ليطعم نفسه ويكسو جلده. وأصرّ على والده أن يسمح له بالعودة الى والدته في أم درمان. وتعلل أيضاً بحاجة جدته لأمه الى رعاية خاصة. وكان له ما أراد.

في أم درمان، عـمل سرور في زريبـة (مزاد) المواشي، حـيث التقى الشـاعرين سيد عبـد العزيز ويوسف الحسن. وما لبث أن تحول الى مـصلحة التنظيم (لم يعد لها وجود)، حـيث عين مساعداً لسائق الشـاحنة المخصصة لسـفلتة الطرق، وكانت تعرف في العـاصمة بـ «وابور الظَلَطْ». وعـمل ضمن فريق العمـال الذي ساهم في سفلتة معظم شوارع أم درمان. وألِفَ مـعاصـروه مَرْآهُ وهو يدير عـجلة الوابور الضخمة، ويغني بصوت عال يحشد حوله الصبية والمعجبين [11].

بعد فترة، عثر سرور على وظيفة «ميكانيكي» لدى شركة «جلاتلي هانكي» التي تعلم الصنعة أصلاً في مرآبها بمدينة واد مدني. في تلك الفترة من حياته جمعته الأقدار بالشاعر إبراهيم العبادي. فكان موعداً مع التاريخ، ومصادفة مع قدر المجد.

ضمت الفرقة التي كوّنها سرور مجموعة من الطنابرة، منهم: أحمد حسن محمد، وعطا محمد الشهير بـ «سنْجِر». وانضم اليها لاحقاً عبد الرؤوف عطية، وعبد العزيز المأمون شقيق المطرب ميرغني المأمون، وبشير سليمان. ومن أبرز من انضموا إليها ثنائي الغناء والطرب لاحقاً: عبد الكريم كرومة والأمين برهان. كما ضمت الفرقة عازف الأكورديون عبد الوهاب (وهبة) جعفر (والد لاعب فريق المريخ السوداني بشرى وهبة)، وعازف الكمان السر عبد الله.

هذه الحقيقة المهمة تدحض أي مسعى لتمييز أغنية ما يسمى «حقيبة الفن» عن الأغنية التي خرجت من إهابها وإعتمدت تنويعات موسيقية متنوعة، بالإدعاء - في تعريفها - بأنها الأغنية التي لم تستخدم فيها الآلة الموسيقية. والمستمع الى أسطوانات عميد الفن السوداني يلاحظ بيسر أن آلة الكمان التي يعزفها السر عبد الله، وإن بقيتْ أسيرة لميلودية مطلع الأغنية، استطاعت أن تعبر عن نفسها بحرية، وفي أشكال أدائية مطربة، بل وضعت اللبنات الأولى لتفرد العازف السوداني في الإرتجال.

نجح سرور أن يبني لنفسه مكانة اجتماعية مرموقة حتى غدا محترماً ومهاباً من قبل معظم الشخصيات الاجتماعية المتنفذة. وحظي بإحترام إمام الانصار السيد عبد الرحمن المهدي. وكان الى جانب حسن صوته شديد العناية «بأناقته والإهتمام بمظهره» (12). يقول أحد معاصريه من أبكار الموسيقيين: «كان أنيقاً. لم أر له مثيلاً في حياتي. الزي الذي يرتديه صباحاً لا يلبسه مساءاً. حتى الطربوش كان يغيّره صباحاً ومساءاً. وكان يرتدي سترات مصنوعة من الاسموكنغ والجبردين

وبومبيتش. وكان يرتدي ربطات العنق، ويحمل ستة مناديل أثناء كل حفلة يقيمها. وكان يتخير مناديل الجاكيت ويضعها بشكل جميل على الجيب الأمامي» (13).

استطاع أن يغير نظرة قطاعات عريضة من المجتمع السوداني الى الفنان المغني بجرأته وجسارته في توسيع أفق مهنته، فقد أقام أول حفلة غنائية تعرفها البلاد، في حديقة البلدية في الخرطوم بحري، العام 1938. وكان نشاط المطربين ينحصر قبل ذلك في إحياء الحفلات الغنائية في «بيوت اللعبات» ـ أي الأعراس وحفلات ختان الأنجال (14).

ومما يدل على مكانته لدى علية مجتمعه، ما ذكر عن تدخل السيد عبد الرحمن المهدي لدى السلطات الإستعمارية ملتمساً أن يحظى سرور بمعاملة خاصة عندما حكم عليه مفتش بريطاني (كانوا يتمتعون بسلطات قضائية واسعة النطاق) بالسجن شهراً بتهمة الإخلال بالأمن العام وتسبيب الأذى البدني.

انغمس سرور آنذاك في تكتل أحدث انقساماً كبيراً بين صناع الغناء والطرب من شعراء ومغنيين. فقد انقسموا فريقين. تفرغ كل منهما لـ «مضاربة» القصائد التي ينشئها أفراد الفريق الآخر. وقف سرور في معسكر مناهض ضم الفنانين الكبيرين الأمين برهان وعبد الكريم كرومة.

تجمع روايات عدة على أن السبب الحقيقي الذي أسفر عن الحكم بسجن سرور أنه كان يقيم حفلة لمناسبة زواج السيد حسين ونّي في منطقة سوق الشجرة في أم درمان، وهي لا تبعد كثيراً من حي ود أرو حيث يقيم سرور. وكان كرومة وبرهان ضمن المدعوين، غير أنهما أخذا ينزلان حلبة الرقص، يدخلان ويخرجان، وهما يتصايحان حتى سرت عدوى صياحهما في مجموعة أخرى من الشبان. وحدث هرج نشبت خلاله مشادة أثناء غناء سرور. فأدرك الأخير أن منافسيه لا يهدفان الى شيء سوى انفضاض سامر الحفل. وما كان منه إلا أن أخرج مسزدسه وأطلق

منه طلقة في الهواء. فـذُعر الحضور، واضطر خيّالة قـوات الشرطة (السواري) الى القاء القبض على سرور الذي حقق معه مفتش أم درمان وحكم عليه بالسجن شهراً.

يقول عـوض بابكر إن سرور كان عندمـا يغضب أثناء الحفـلات من جراء هرج الحضور يصيح في وجـوههم بكلمات حفظها من اللغة الإيطاليـة، قبل أن يعمد الى سحب مسدسـه ليطلق طلقة في الهواء. وحسب روايته فقـد كان نصيب سرور إثر تلك الواقعة السجن ستة أشهر (15).

وأسـفرت وسـاطة السيـد عبـد الرحـمن المهدي عن صـدور قرار بنقل سـرور لتمضية فترة عقوبته في حديقة المستر برامبل BRAMBLE التي عرفت لاحقاً بـ «الريفـيرا»، على شـاطئ النيل في ام درمـان. وكان يشـترط عليـه الحضـور لأداء «التمام» في الخامـسة صباحاً، ويسمح له بالإنصراف في السادسـة مساءاً، شرطاً أن يتوجه الى منزله لتقضية الليل هناك. ويقول ابنه فيصل إن معظم أغنيات سرور خلال موسم 1937ـ 1938 تم تلحينها وولدت في تلك الحديقة.

ولما انتهت مدة الحبس قال سرور لصديقه الـشاعر سيد عبد العزيز إنه يريد أن يشكر الإمام عبد الرحمن على عطفه عليـه، وقد طاف بخاطره أن يبدأ مشروع عمله الفني بعبارة «سليل المهدي.. يا الرّبّنا مُـعلّيكا». وطلب منه أن يتعاونا في إنجاز هذا العمـل. وكان أن نظم سيـد عبـد العزيز قـصيـدة جمـيلة على نسق الدوبيت، تمكن سرور من تسجيلها بأسلوب «الدوباي» على أسطوانة العام 1940 في القاهرة. وقد حصلت عليهـا الإذاعة السـودانية ونقلت الى شـريط، ولا تزال تذاع، وهي بعنوان «صاحب السيادة».

وبعدما أكمل سرور فترة العقـوبة تبارى أصدقاؤه الشعراء في الترحيب به. ولا يزال من عاصـروا تلك الفترة يذكـرون قصيـدة على نسق الدوبيت نظمها الشـاعر خالد آدم بن الخياط، غير أنها لم تسجل على أسطوانة (16).

·وذكر عوض بابكر أن السيد عبد الرحمن كان يستقبل سرور وسيد عبد العزيز والشاعر عبيد عبد الرحمن ليسمعوه قصائدهم في المديح النبوي. كما أنهم كانوا يؤدون في مجلسه تمثيليات قصيرة كان يؤلفها سيد عبد العزيز (17).

ولا مندوحة من القول إن مصادر النغم الاولى في ذاكرة سرور ووجدانه نبعت من المديح النبوي، وقراءة الموالد، وراتب الإمام المهدي. وكان منزل آل سرور نفسه بيت دين ولا يزال. ولم يكن حي السيد المكي بعيداً عنه بليالي الذكر التي يقيمها أولاد السيد المكي بن السيد اسماعيل الولي.

في أوج مجده الغنائي، قرر سرور الهجرة الى المملكة العربية السعودية، بعدما بلغه أن ثمة فرص عمل لسائقي سيارات. ولم يصدق محبوه ومعجبوه أنه سينفذ قرار الهجرة. وقيل إنه عمل سائقاً في قصر الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن الفيصل آل سعود. ويقال إنه تعرف هناك الى الأمير (الملك) فيصل (18).

مكث سرور في السعودية خمس او ست سنوات، وعاد الى أم درمان ليتحلق حوله صحابه ومعجبوه من جديد. وإحتفوا بعودته شعراً وغناءاً. وأنشأ صديقه الشاعر محمد ود الرضي أغنيته المعروفة «ليالي العودة نعيم وسرور/ الحج مبروك مبروك ياسرور» (19). وأهدى سرور ساعةً ذهبيةً الى صديقه سيد عبد العزيز، تقديراً ومحبة. ولم يكن بين المحتفين بعودته أستاذه وشاعره ابراهيم العبادي الذي إنتقل الى الجزيرة بسبب ظروف العمل.

ولم يطق سرور صبراً على العزوبية، فاختار أن يقترن بإحدى حسان قريته. ورأى أن يكون بيته معها قريباً من ذويها، فأقام في مدينة واد مدني حيث عمل سائقاً، ثم عمل ميكانيكياً في مرآب يملكه أحد الأجانب المقيمين في المدينة. وإنتقل بعد ذلك مساعداً للمهندس الميكانيكي الأجنبي في وكالة شركة «فيات» الإيطالية المعروفة. واستطاع أن يحصل على وظيفة لصديقه الفنان الأمين برهان في الوكالة

نفسها. كأنه أراد أن يسرق الفن كله من العاصمة. فقد دعا ايضاً الفنان الكبير عبد الكريم كرومة الى الإقامة فيْ واد مدني، فزادت فناً على ما فيها من فنون وفنانين.

وفي أعقاب مغادرة العبادي أم درمان، نحو العام 1928، للعمل خارج العاصمة، توطدت أواصر التعاون بين سرور وصديقيه الشاعرين سيد عبد العزيز وعبيد عبد الرحمن. وزار سرور مصر عام 1932 على نفقته الخاصة، ليسجل عدداً من أغنياته في أسطوانات [20]. وكان بذلك أول مطرب سوداني يخوض تجربة الإنتاج الخاص. وسجل خلال تلك الزيارة الأغنيات التالية:

- بَرْضِي ليك المَوْلى المُوالي
- سيدة وجمالها فريد
- متى مزاري أوفي نِذاري
- يِجْلي النظر يا صاحي
- شموس عفه [21]

وقد صدرت تلك المجموعة الغنائية وهي تحمل العلامة التجارية لشركة أوديون الألمانية في القاهرة. وقد رافقه كرومة والأمين برهان. ويقال إنهم اختلفوا فيما بينهم على توزيع الأجر، فغضب صديقاه وعادا الى السودان، حيث سارع كرومة بتعزيز صلته بالشاعر والمطرب الراحل عمر البنا الذي زوده عدداً كبيراً من الألحان والقصائد. وكانت أغنيات سرور في تلك الفترة تثير تنافساً شديداً بين زملائه الفنانين، خصوصاً البنّا والمطرب علي الشايقي. وكانت تكثر مجاراتها. ومن ذلك أن اغنيته الشهيرة «برضي ليك المولى الموالي» دفعت عمر البنّا الى أن ينظم ويلحن اغنيته «الحواري الظهرت جديدة». وما لبث الفنان علي الشايقي أن غنى على نسق اللحن نفسه اغنيته «مناظر الحفلة الجميلة».

بعد واد مدني قرر سرور أن يعود الى العاصمة، حيث أنتج وقدم أعمالاً غنائية خالدة:

- أنّة المجروح للشاعر سيد عبد العزيز،
- قائد الأسطول للشاعر نفسه،
- أترك الأحلام ياجميل واصحى للشاعر مصطفى بطران،
- أفكر فيه وأتأمل للشاعر عبيد عبد الرحمن
- زمن الربيع حلّ
- الفي دلاله ما أعظم جماله
- صباح النور عليك يازهور

كان كرومة، وهو من أقارب سرور وآل أرو، قـد بلغ طور الإنتاج الغزير. وشعر سرور بأن هذه المنافسـة تستلزم أن تكون له فرقته الخاصـة به، فاتفق مع العازف الراحل السر عبد الله على أن ينضم الى فرقته ليعزف أساساً آلة القِرْبة الأسكتلندية التي لا تزال مسمـوعة في تسجيل أغنيتي الحـاج سرور «زمن الربيع حلّ» و«الفي دلاله».

ومع أن الإشارة وردت في غـير هذا المكان الى ريادة كـرومة في مجـال إدخال الآلات الموسيقية على الأغنية الحديثة، إلا أن من الأنسب أن يشار أيضاً الى أن ثمة معلومـات تفيد أن أول جوقـة موسيقـية كونهـا سرور ضمت العازفين المعـروفيْن حسن عمر سوميت (وهو العـوّاد الذي تأثر به برعي محمد دفع الله) وعوض فضل الله وهو عازف كمان [22].

ويقول عازف الكمان السوداني بدر التهامي إنه شارك في عدة تمارين (بروفات) موسيقية في منزل سـرور بحي ودّ أرو، «لا تزال تلك الأغنيات (بعد مرور أكثر من نصف قرن) خـالدة راسخـة في ذهني». ذكر منهـا أغنيتيْ «أنا مـا بقطف زهورك» للشاعر عبيد عبد الرحمن، و«حاول يخفي نفسه» للشاعر سيد عبد العزيز.

لم يكن سرور بخيلاً بإنتاجه على زملائه. أثناء وجوده في القاهرة أهدى كرومة أغنية «زاد أذايْ ياصـاحي»، وسمح له بتـسجيلهـا في أسطوانة، لولاها لما خلد هذا

اللحن لتتــوارثه الأجيال. ولم يكن يرفض قبـول الهدية إذا كانت لحناً، فقـد قبل في تلك الزيارة نفـسـها هدية كـرومة من ألحـانه، أغنية «سـيدة وجمـالها فـريد». وقد سجلهـا سرور وكان يسـاعده (يشيل) في الأداء كـرومة والأمين برهان. تأمل هذا التناغم والتنافس في الكرم والرد على الهديّة بأفضل منها.

لم يكن ذلك هو التعـامل الوحيد بين سـرور وكرومة. أهداه الأخيـر لحنه العذب «هل تدري يانعســان» على رغم التنافس بينهمــا، وعلى رغم أن اللحن حقق نجـاحاً وذيوعـاً وسط متذوقــي الغناء. وقد اخـتط هذا النهج في الإهداء والشيـوع أسلوباً جعل الأغنيــة التي يقدمــها هذا الفنان او ذاك ملكاً لكل المطربين، وهو تـقليد لا يزال يمضي عليه أفراد الجيل الثالث من المغنين الذين تلوا مـؤسسـي الأغنية الحديثة مثل كمال ترباس و عوض الكريم عبد الله وغيـرهما. وقد سجل سرور أغنية «هل تدري يانعسان» بصوته في مشاهد أول اسكتش سينمائي سوداني أُنتج العام 1944.

وتدور الأيامّ، فإذا ســرور يهدي تلك الأغنيــة، ومعهـا أغنيتـه الشهيـرة «حاول يخفــي نفسه»، عـن طيب خاطر الى المطرب حـسن عطية. كـان سرور يعـتبـرهما أغنيتــيه اللتين شدّ ما كـان يؤْثِرهما من دون بقية أغنيـاته. وكان يعتقـد أيضاً بأن حسن عطية أفضل من يمكن أن يؤديهما من بعده، خصوصاً أنه كان معجباً بأسلوب الأخير في عزف العود الذي كان من السابقين إليه حتى نودي أميراً له.

كان سرور يعتز بلقبه «عمـيد الفن السوداني». وتسمع في أسطواناته من يقدمه بنبـرة خطابية «أسطوانات سـودانية، عـميـد الفن السوداني الحـاج محـمد أحـمد سرور». وعندما افـتتحت الإذاعة في السودان العـام 1940 كان سرور أول مطرب يغني في غـرفتهـا الصغـيرة في مـبنى البريد في أم درمـان (البوسـتـة). ولم يكن برنامجها في مستهل عهدها سوى تلاوة قرانيــة تفتتح بها الفترة الإذاعية، وتستمر التلاوة خمس دقائق. تعقـبها نشرة للأخبار عن سير معارك الحـرب العالمية الثانية

وتحركات جـيوش الحلفاء ضد جيـوش دول المحور، ثم أغنية للحاج سـرور مدتها خمس دقائق. وأخيراً ختام البرنامج. والظاهر مما أجمع عليه الرواة الثقاة أن سرور قدم خلال تلك الفترة المبكرة من عمـر الإذاعة فاصلاً من الدوبيت، وكان يقدم بعض أغنياته المعروفـة. وكان يصاحبـه معظم تلك الفترة الموسيـقار اسماعـيل عبد المعين ضارباً على العود.

لذلك بيّنٌ أنّ من الخطأ الذي شاع فـهمه أن يقال إن الفنان حـسن عطية هو أول مطرب حديث في السودان و تسأل: لماذا؟ فيقـولون لأنه أول من غنّى بآلة موسيقية عند افتتـاح الإذاعة. والأصوب أن يقال إن الحاج سـرور كان أول مطرب غنّى غناء حديثا معـاصراً رفقة آلة موسيـقية، وهي العود. وكان أصلاً قد سـبق بالغناء رفقة عازفي العود البـارع حسن عمر سومـيت و الكمان الرائد السر عبـد الله. أما حسن عطيـة فقد كـان أول مطرب يغني ويعزف بنـفسه على الـعود من على ميـكروفون الإذاعة السودانية عام 1940.

واقام سرور عـلاقة حميـدة مع الإذاعة السودانية، وزاد المجد والشـهرة اللذين بناهما بمجـهود فردي شاق على مدى عـقدين قبل افتتـاح الإذاعة. ولا شك في أنه كان إذاعة بحـالها، وكان مؤلفاً موسـيقياً رفيع الملكة. وكان ذا صـوت قوي به بحّة مـحببـة الى نفوس السـامـعين. ولا شك أيضـاً في أنه كان يشكل بـنفسـه لجنة نصوصـه، ويُعمل رقابتـه الذاتية ضد كل مـا هو خارج عن نطاق العرف والتـقليد والخلق الديني، لذا لم تكن في غنائه ميوعة، ولا خلاعة، ولا مجون.

وكانت كـل أغنية من أغنيـاته وحدة موضـوعيـة متكاملة، تخلو في الغـالب من أخطاء النظم والوزن، لأنها تتعـرض قبل الذيوع الى جلسات استماع من مجـتمعات الشعراء والفنانين و«الشيـالين»، مما يطلق عليه الآن «ورشات عمل»، تجلوها وتزيل عنها كل شـائبة. وذلك دأبٌ يؤكد وعي الحاج سـرور بدوره الريادي في مجتـمعه،

على رغم محـدودية تعليمه. وبلغ تعـاونه مع الإذاعة درجة أنهـا رشحتـه للإنتداب للترفيـه عن القوات السودانية المشاركـة مع قوات الحلفاء في جبـهة اريتريا، وذلك على الرغم من أنه كان قد اعتزل الغناء، واحترف التجارة بين اريتريا والسودان.

وذكر السيـد مختار أبو عجاجـة، من مواطني حي السيد المكي، وكان مـعاصراً لسـرور وكرومـة أنه رأى سرور مـراراً في سـوق مدينة كـسلا حـاضرة شـرق السودان. وأضاف أن سرور كان قد اقتنى شاحنة (لوري) ينقل عليها البضائع بين البلدين، لكنه جعل أريتريا مستقـره الأساسي. وقال إنه كان يرسل شعر رأسه في عنفوان رجـولته فـيبدو أسـداً! وزعم أنه مات مـسمومـاً على أيدي جنود إيطاليين حسدوه على صحته ووسامة طلعته [23].

ويقول المطرب حسن عطية إن تجارة سرور «كانت من النوع الأنيق كفنه الرفيع: يسجل أغنـياته في أسطوانات في مـصر ليبـيعهـا في أسمـره، وبعائدها يشـتري الأشياء النادر وجودها في السودان مـثل البطاطين القطيفة الملونة الراقية، والروائح العطرية، وبعض ملابس النسـاء، ويبيعها في العـاصمة لأصدقائه المقربين. لكن همّه الأساسي من رحـلاته تلك أن يحبب الغناء السـوداني الى نفوس الأريتـريين». وقد أعجبـتهم إيقاعـاته الآتية من السودان، وأثر في وجدانهم وأسـماعهم حتـى «سمّوا بعض مطربيهم سرور وحسن عطية» [24].

يقول الشاعر عبيد عبد الرحمن إن سرور كان أول من أدخل الموسيقى في الغناء من الإذاعة، وذلك عندما صدح بقـصيدة «المتطوعات» التي قيلت في تمجيـد الفتيات السودانيات اللاتي تطوعن لخـدمة الإسعاف إبان الحرب العالميـة الثانية [25]. أداها سرور بصحبة عازف العود الموسيقار اسماعيل عبد المعين:

المتطوعات زيّ الزّهورْ متنوّعاتْ
عجبنّي
العارفاتْ زمنْ الخرافات بَدْري فاتْ

نهضَنْ خُفافْ متكاتفاتْ

لخدمة السودان ولينا مُشرّفاتْ

عجبنّي

تميز سرور فيما نقل معاصروه بأسلوب فريد في الأداء الغنائي على المسرح وأمام الجمهور في حفلات الأفراح، إذ كان يتحرك يمنة ويسرة، وحرص على أن يحمل بيده عصا «كريز» (26). وأكثر ما يلفت المتتبع لسيرة سرور أنه غنّى لمعظم كبار شعراء الغناء في عصره؛ فإلى جانب ما ذكرنا من قصائد سيد عبد العزيز وعبيد عبد الرحمن، غنّى العميد من نظم ابراهيم العبادي:

ـ تذكارها أورثني الهجور ومسّخ عليْ كلَّ الوجود

ـ ببــكي وبـنوح وبَصيح

ـ من فروع الحنة وزهرة التفاح

ـ ياعزّة الفــراق بـيْ طـال

ـ برْضَي ليك المْولى المُوالي

ـ سايق الفيات

كما غنّى بالقصائد التالية من نظم الشاعر الشيخ محمد ود الرضي:

ـ من الأسـكلة وحـلَّ

ـ يلوحـن ليْ حمـامـاتِن

ـ احرمـوني ولا تحـرموني

ـ نور جناني وقبلة حناني

ـ ملي مزاري أوفي نـذاري

ولم يغنِّ شيئاً من نظم الشاعر الكبير المعروف صالح عبد السيد أبو صلاح سوى قصيدة «فريع البان المن نسمة/ يتمايل حاكى المنقسمة».

ويصف الموسيقار اسماعيل عبد المعين سرور بأنه صاحب أداء سليم، وأن «موازينه سليمة»، وأفاد عبد المعين بأنه كان واعياً مدركاً حينا اكتسح سرور فن الطمبور وتغلب عليه كلياً بحلول العام 1924 (27).

وتردد أن سرور هجر أم درمان الى كسلا وأريتريا بعدما أتى الى الإذاعة يوماً، فوجـد امرأة شابة تجلس على كـرسي داخل الأستديو الصـغير. فـسأل: من تكون هذه؟ فقيل له عـائشة الفلاتية. فـسأل: لماذا هي هنا؟ فأُجيب: لتـغني. وذُكر له أنها أدّت فعلياً فاصــلاً غنائياً على الهواء مباشرة. فـأقسم سرور أنه لن يغني في مكان تختلف إليه النسوة للغناء.

ومع أن هذه الرواية قد تكون صـحيحة في الغالب لتـواترها، إلا أن ذلك لا يبرر دمغها بأنها حـماقة سودانية. كان سرور يخشى أن ينتـشر غناء البنات ويفشو في المجتمع، بما فيه من مـيوعة، ومجون، وخلاعة، ومفهومات ضـيقة. كان يحارب بكل قوة مـا سماه المطرب احـمد المصطفى «الأغاني المائعـة». وهي تروى، على كلٍّ، في سيـاق التدليل على اعـتداد سـرور بنفسه، وهو أمـر ينم عنه صوته الـقوي الجلي الالفاظ والمخارج، ووقفته الفروسية على خشبات المسارح.

غيـر أن ثمة رواية أخرى عن اعـتداد سرور بنفســه الى أبعد درجة، فـقد أورد الصحافي الكبـير عبد الله رجب في مذكـراته ما يلي: «في سنة 1935 (أو 1936) كان أغبش (28) يدير مكتبة ودكاناً بسنجة ـ وكان الدكان قريباً من موقف اللواري ـ فسـمع من يقول إن سـروراً اليوم بالبلد، وهو الآن جـالس بطرف قهـوة ابراهيم أحمد حسن، فخفق قلبي وجريت، ورحبت به، مع أصدقاء آخرين، وطلبنا الليمونادة والشايات والـقهوات ـ وأرسلت لدكـان يني سكتلي وأحـضرت بسكويتاً انجـليزياً راقياً معبأ في صناديق الصـفيح المستطيلة (ماركة هنتلي وبالمرز) وأظن أن سروراً قال لنا انه لا يستطيع أن يتخلف من رحلته الى الروصيرص أو كرمك (لا أذكر)».

«كان المقهى به فونوغراف كبير وحاول الجرسون أن يتظرف وأوقف الاسطوانة الدائرة. وفتش عن اسطوانة لسرور ووجدها مـكسورة. وفتش عن اسطوانة «ليالي العودة نعيم وسـرور ـ الحج مبرور ومقـبول ياسرور» فلم يجدها فـماذا صنع؟ قام

الجرسون بتـركيب اسطوانة خليل فرح «عزة في هواك» فـماذا هناك؟ رأينا سروراً يتجهم وجـهه. ويقف بقامته المديدة. ويـهرول نحو الفونوغراف. ويخطف السـماعة بشدة. ويقـتلع الاسطوانة. وكأنما كـان سرور واقـفاً على مسـرح، رفع الاسطوانة وكسرها قطعتين بين يديه، ثم ألقى بها على الطربيزة».

«وجمنا جمـيعاً. وما كان لاحدنا أن يخـاشنه ـ ولكنه اذا عاد لنا فلا بد ان نطلب منه تنويرنا لنفهم اللغز وموقفه من الاسطوانة ومن خليل فـرح (رحمهما الله معاً). وهنا جاء الاخ ابراهيم أحمـد حسن (رحمه الله) وكان غائبـاً ـ وهو صاحب المقهى وأصله من أم درمان ومن جـيران آل بدري وكاشـف (وخليل فرح) بشارع السـيد علي الميـرغني... ورحب بالضيف ترحـيبـاً شديداً. ولم يسـمح لاحد بالسـؤال عن الاسطوانة (...) ألا يوجد من يفسر لنا موقف المرحوم سرور من اسطوانة (عزة في هواك)؟» (29).

يقول الصحافي محمد الخليفة طه الريفي: «في كسلا عرفت الفنان الخالد سرور ثم قامت بيننا صداقة متينة. وفي الحقـيقة لم يكن سرور هو أول من جذب انتباهي الى الفن الحديث في ذلك الوقت، وما يطلق عـليه الآن «أغاني الحقيبـة»، وإنما سبقه الى ذلك كثـيرون. لأن تلك المرحلة التي سبـقت الاربعينات، وواكبت الحرب العـالمية الثانية وشهـدت غزواً فنياً يتدفق على الأقاليم من العـاصمة عن طريق الأسطوانات (...) لم تكن أغاني سرور قـد وصلتنا في البداية، لأن غيره قد سبـقوه بالسفر الى مصر وسجلوا أغانيهم في اسطوانات، أما هو فقد ذهب بعدهم. وكان وقتها هو نجم الساحة بلا منازع. التـقيت الفنان سرور في اواخر الثلاثينات (...) ازدحـمت كسلا بالسكان، ثم بـدأت الحـرب التي كنا في ذلك الوقت نطـلق عليـهـا حـرب الطليـان (الايطاليين). في ذلك الوقت جاء سرور الى كسلا. لم يجئ اليها من أجل الفن وإنما جاء اليـها من أجل العمل. فـأعجبتـه البلد وجعل منهـا منطلقا لعمله، إذ كـان يعمل سائقا ثم استقر رأيه على الإقامة فيها وتزوج في النهاية منها».

«كنت اتصل به يومياً، وإذا لم أذهب إليه يبحث عني لأنه وجد فيّ شيئاً من الفهم لما يقوله. كـنت أحياناً أغني مـعه. في بيـته، وليس في الحفـلات (...) الفن في ذلك الوقت لم يكن مصدراً للدخل. والفنانون كـانوا يمارسون الفن من أجل الفن. وكانوا يتعاطونه بنفس الروح السائدة في سلوكـهم في ذلك الوقت. ولذلك فقد كان سرور يغني الى ساعـات متأخـرة من الليل، ثم يذهب الى بيته، وفي الصـباح الباكـر يبدأ عمله».

«اذكر مرة أنه حذر زملاءه الفنانين ألا يغنوا إحدى أغانيه، وصادف أن ذهب الى بيت عرس فوجـد (الفنان) علي الشايقي يتغنى بنفس الأغنية الـتي حذر من غنائها، فما كان منه إلا أن اقتحم الحاضرين وهوى بعصاه على رأس الشايقي الذي واصل غناءه، رغماً عن الدم الذي كان يتـصبب على جبهته، حـتى أكمل الأغنية. خلال ذلك انفعل الناس كثيراً، وزغردت النسوة كمـا لم يزغردن من قبل. وبشّر فوقه الشباب. وبعد أن أكـمل الأغنية حمل عـصاه ووقف عند باب الحوش وقـد تحول الى وحش كاسر. لم يقترب منه أحد من الناس. لكن شيخـاً كبيراً شعر بأن مفتاح حل المشكلة بيده، فـدنا منه. وعندما تبين فـيه علي الشـايقي الشيب رمى عـصاه وتقـدم نحوه وتبعه الى حيث كان يجلس. هنا التف النـاس حوله، طالبين منه أن يعفو عن زميله، فاستـجاب لرجائهم. وخرج الفـنانان من بيت العرس كأنه لم يحدث بينـهما شيء. وذهبا ومن معهما يبحثان عن علاج لرأس علي الشايقي المفلوق».

«كباراً كانوا، تعبيراً حياً عن مجتمعهم. وكانوا أصلاء في فنهم، ولذلك استعصى على من جـاء بعـدهم أن يـلغي دورهم. أنظر في خـريطة الفـنانين المحـدثين الذين تعرفهم، ثم اسأل نفسك من منهم لم يردد أغاني الحقـيبة أو لم يبدأ بها؟ وبالتحديد (انظر) الى برنامج ما يطلبه المستمعون، واسأل مرة ثانية: لماذا يطلب أغانيهم شباب لم يروهم، بل إن آباء الكثـيـرين منهم لم يروهم، واحكم عليـهم. في تقـديري ذلك بسبب، هو: الاصـالة. والفن الجميل يتأصل ويتـعمق كلما مر عليـه الزمن ويصبح

تأثيره أقـوى وأفعل. ما أردت قوله هو أن أولئك الأفـذاذ قد استطاعوا أن يفـرضوا فنهم على الزمن، رغمـاً عن أنهم عاشوا في زمـن امكانيات الانتشـار فيه معـدومة، ووسائل الدعـاية غير معـروفة، ورغمـاً عن ذلك احتلوا موقعـهم المتميـز في عالمنا الجـديد، وأصبـحت ألحانهم تسـمع من خلال المذيـاع والتلفزيون، ويتـربى عليهـا الصغار من أبناء الشعب السوداني. ذلك ما أردته» (30).

توفي سـرور العام 1946 او 1947. وأجـمع الرواة على أنه قـضى إثر عمليـة جراحية أجـريت له لاستئصال الزائدة الدودية. ومنعـه الطبيب على الأثر من شرب الماء حـتى يأذن له. وتقـول رواية إن سـرور لم يطق صـبراً علـى الظمأ، فـغـافل ممرضته وأطفأ نار ظمئه ولم يلبث أن توفي. وتذهب رواية أخرى الى أنه ألح عليها أن تعطيه كوب مـاء حتى رقت لحاله فقدمـت إليه دون أن تدري كأس منونه (31). وذكر المطرب السـوداني مبارك حسن بركـات أنه قابل المرضـة التي أشرفت على تمريض سرور حتى موته.

ترك الحـاج سرور تأثيـراً كبـيراً في عـدد من المطربين الذين عاصـروه وأولئك الذين شـهدوا آخـر عهده بالغناء وكتب لهم أن يساهمـوا في ديوان الغناء السوداني ودوحتـه. ولعل أبرز من يذكـر في هذا المجال المطرب عـبيـد الطيب، إذ كان شـديد الإعجاب بسرور، وكان يقلده في نبرات الصوت والأداء. وحتى عندما اختار صوته الخاص به، بقي نفَس سـرور غالباً على طـابع أدائه. بل ان عبيـد الطيب ترك ضمن تسجـيلاته المعـتمدة لدى الإذاعـة السودانيـة ثلاثاً من أغنيات الحـاج سرور، هي: «يجْلي النظر» و«سيدة وجمالا فريد» و«قايد الاسطول». وكلها من نظم الشاعر سيد عبد العزيز.

وان كانت من كلمـة تختتم بهـا هذه الترجمة لعـميد الفن السـوداني فلا بد من الإشارة الى أنه «كان كـريم النفس، سـخي اليد، أول من يهدي الـعريس الهدية، ولا يقبل منه اجراً. كـان يحرس مملكته ويرعى أميراته (...) كان ذواقـة للجمال، فوهب

حياته للجمال. كان علماً للحسن، فجعل حياته قرباناً صوفياً ينحصر بين العلو والانخفاض. كان ترنيمة أقوى من غناء البلبل، وأعلى من لحون العندليب، وأحلى من طيور الجنة» (32).

المطرب علي الشايقي

ولا يستقيم الكلام عن الحاج سرور من دون حديث عن أحد أبرز «شياليه» الذي تحول فناناً كبيراً واعتزل الغناء العام 1936، بعدما لمع نجمه، وملأ سماء العاصمة واقاليم البلاد، حيث كان كبار التجار والموظفون يقتنون أجهزة تلعيب الأسطوانات (الفونوغراف). كان رجلاً مسكوناً طَرَباً حقاً، ومحباً للفن الى درجة أنه كان يتبع مطربي زمانه ويتفرغ لذلك تماماً، ويسمي ذلك بلطف جم «صُحبة». يقول «صحبت سرور.. قبله صحبت ودّ الفكي وكنت أحفظ غناءه. وصحبت سرور وزاملته (صرت زميلاً له في الغناء)، وصحبت عوض شمبات حتى زاملته ثم غنيت وحدي»(33).

فنان كبير حقاً. غير أن معظم فنه ضاع واندثر، خصوصاً صوته، لأنه عندما نشط زملاؤه في تسجيل الأسطوانات، وتباروا للحاق بالإذاعة غداة افتتاحها العام 1940، كان قد اعتزل الغناء، بعدما سجل مجموعة من أغنياته في أسطوانات في عام 1929. وهجر العاصمة ليمكث في المناقل، عاملاً في وزارة الري. وكان يزور العاصمة من وقت لآخر. ومنها زيارة له في عام 1963 لقيه فيها مقدم برنامج حقيبة الفن المبارك ابراهيم، فاستضافه في حلقة من البرنامج. تحدث فيها علي الشايقي و«دوبى»، وتغنى بأغنيته الشهيرة «يا أم جبيناً بدرِ».

ولد علي الشايقي لأبوين من قبيلة الشايقية (شمال السودان)، لكنه رأى النور في مدنية دنقلا، وانتقل منها مع أسرته الى الخرطوم وهو لما يكن قد أدرك بعد. وقد هاجر من العاصمة الى مدنية واد مدني نحو العام 1942 حيث عمل في مصلحة الاشغال، وما لبثت المصلحة أن استغنت عنه ضمن مجموعة من عمالها

نتيجة سياسة التقشف التي طبقتها الإدارة البريطانية في السودان. فانتقل الى المناقل حيث عمل بمصلحة الري وبقي فيها حتى تقاعده.

وكعادة وذوق مستمعي الغناء في البلاد آنذاك الذين كانوا يعتبرون نظم «الدوبيت» «روح الغناء الشعري» السوداني على حد تعبير المبارك ابراهيم في الحلقة المشار إليها، برع الشايقي في أداء الدوبيت. وقد نشأ الإتصال بين الشايقي وسرور نحو العام 1921، «وصحبت سرور حتى حفظت كل أغانيه.. كنت أمشي معه الى كل ''لعباته'' (حفلاته) كمستمع، لكني كنت أستمع الى الأغنية مرة ومرتين فأحفظها».

ونمت الصداقة بين الرجلين، وحدث موقف عصيب للحاج سرور جعله يرغم صديقه على الجهر بصوته الغنائي الجميل. «ذهبنا معه نحن اربعة أو خمسة اصدقاء الى بيت ''لعبة'' في (جزيرة) توتي»، ووجد أن أهل الفرح دعوا اشخاصاً انسوا فيهم أنهم «سيشيلون» الغناء وراء الحاج سرور، أي يعاونوه بترديد لازمات اغنياته. لكن سرور اكتشف أنهم لا يعرفون شيئاً من فن الغناء في الحفلة التي كان يهم فيها باستهلال الحفلة. لم يتماشوا معه. لدرجة أنه صمد في اداء الاغنية الاولى مستخدماً براعته وحدها حتى لا يحرج الفتاة التي نهضت للرقص امامه وعلى انغامه. «فإلتفت نحوي وقال لي يا علي ياأخي ما تجي ''تغنّي'' (تغني) معنا الحفلة دي. فقلت له: هل أنا غنّاي؟ كأنه قذف نحوي قنبلة. لانه ما حصل انا غنيت في مجتمع سوى غرفتُه. فالناس تدخلوا وقالوا لي لو لم يكن الحاج يعرف انك مغنٍّ لما الح الطلبَ عليك» (34).

هكذا إذن كانت بداية اللقاء الفني بين علي الشايقي وعميد الغناء السوداني العام 1922 في جزيرة توتي. وهي رحلة في النشاط الفني الغنائي استمرت حتى العام 1916. ومع ذلك بقي علي الشايقي يتمتع بصوت حسن حتى وفاته. وربما كان

آخر عـهد الناس بسـماعه تلك الحـلقة من برنامج «حقـيبـة الفن»؛ التي تغنى فيـها بأشـهر أغنياته:

ـ «العجبتيـها وفي دروعها كابّي حرْتيها» (حرتيـها: شعرها، كابي: نازل ظليل، الدروع: الرحط) من نظم الشاعر صالح أبو صلاح.

ـ «سبعة زينة الدنيا وسعودها/ مني فارق ياربي عوْدة» لابو صلاح أيضاً.

ـ «يا ام جـبين بدري / والله مـا بدري/ آن أوان حـظي / أم عليْ بدري»، وهي أيضاً من شعر ابو صلاح.

وكان معظم غناء الشـايقي من نظم أبو صلاح، غير أنه في آخر عـهده بالنشاط الغنائي لحّن وقدم بعـض الأغنيات التي نظمهـا الشاعر ابراهيم العـبادي. ولم أقف على دليل على أن على الشايقي كان يغني بصحبة آلة الطمبور الشائعة لدى أهله في شمال السودان (35).

سافر علي الشايقي الى مصر في مايو/أيار 1929، وسجل مجموعة من أغنياته في أسطوانات، يوجد عـدد كبير منها لدى المكتـبة الصوتية في الإذاعـة السودانية. ومن أسطواناته التي أُنتجت العام 1929:

ـ سبعة زينة الدنيا وسعودها.

ـ ما الحواري الظهرت جـديدة (36)

ـ سبعة أم لونـاً غامق الخـضار

فايقة السندس خضره ونضار

ـ لو تجازي ولو تسمحي

مني ريدك ما بِتْـمَحي

ـ جسمي جـمر الشـوق

وكطبع أهل الفن عهـدذاك تغنى علي الشايقي بعـدد من أغنيات صديقـه العزيز الحاج سرور، ومما اشتهر بأدائه من أغنيات عـميد الفن السوداني «فريع البانة المِنْ

نسمة يتمايل حاكى المنقسمــة»، وهي من القصائد القديمة للشاعر أبو صلاح، وربما كانت من أول ما غناه الحاج سرور من نظم أبو صلاح.

مطربون نسيهم الناس

أشرنا الى ما كـان من تنافس بين سرور وبرهان وكرومة. غيـر أن ثمة مغنيين آخرين عاصـروا سرور ونافسوه. منهم عبـيد أحمد الصافي الذي كان أحـد أعضاء الفرقة الأولى التي كونها سرور بعد قضائه على فن ''الطنابرة''.

هناك أيضـاً المطرب عبـد العزيز مـصطفى وهو من أبناء منطقة الـسروراب من ضواحي العاصمة السودانيـة. وُلِد العام 1905، وبزغ نجمه الفني في العشرينات. واجتمع بكرومة وسرور، ولحن وأدّى قصائـد لعدد من الشعراء. وقد رافق كرومة في رحلته الى القاهرة العام 1929، وكان معهـما الشاعر والمطرب عبد المطلب أحمد عبـد المطلب (حدباي)، وعـازف الأكورديون الرائد عبـد الوهاب جعـفر الشهـير بـ «وهبة».

ويظهر صـوت عبد العـزيز مصطفى في مـا بقي من الأسوطانات التي سـجلها كرومة في تلك الرحلة، خصـوصاً أغنياته «ياأماني وجار بيْ زماني» للشاعـر عبيد الرحمن، و«نظرة يا السـمحة أم عَجَنْ»، و«أنا مـا معيون» و«جنّنْ عـقلي يا السادة» للشاعر سيد عبد العزيز.

وسجل عبد العزيز مصطفى بصـوته أغنيات «الضاوي جبينُه» و«ليك سلامي يا أم در أمان» للشـاعر ابراهيم العبـادي، و«ياالحبيـبة إنتِ الطبـيبة» للشـاعر يوسف حسب الله الملقب «سلطان العاشقين».

ويعـتبـر الشاعـر حدباي مـن مطربي ذلك العهـد، فقـد سـجّل في تلك الرحلة (1929) ثلاث أسطوانات حـوت أغنـيات «عـزّ وصـْلك»، وفـوق جناين الشـاطي» و«أمَنّي أراك» للشاعـر خليل فرح. بيد أن أهم ما أسفـرت عنه تلك الرحلة، وهو أمر

مهم لجهة تحديد معايير الحداثة، قيام العازف وهبة بتسجيل أسطوانة حوت مقطوعتين موسيقيتين يمكن اعتبارهما أول تسجيل ''سولو'' من نوعه في الموسيقى السودانية. وقد حوى الوجه الأول موسيقى أغنية «جَدْيْ العُزازْ» وكان يردد ميلودية المطلع الفنانان عبد العزيز مصطفى وحدباي، بينما حوى الوجه الثاني مقطوعة موسيقية خالصة.

وعثر المؤلف ضمن مخلفات «مكتبة البازار السوداني»، في منزل صاحبها محمد ديميتري كاتيفانيديس، على أسطوانة قديمة لمطرب اسمه طه علي. لا توجد أي معلومات عنه.

ومن المطربين الذين نسيهم الناس بشير سليمان الذي سمح له سرور أثناء إحدى زياراته للقاهرة بأن يسجل بصوته أغنيته المعروفة «آه من جور زماني»، وهو التسجيل السوداني الوحيد الذي أنتجته شركة أوديون الألمانية في القاهرة بمصاحبة آلة الكمان. وقد كان بشير سليمان في الأصل مؤدياً من أفراد الجوقة (الكورس). وربما كان ذلك أحد العوامل التي ساهمت في حجب هذا العدد من الأصوات، إذ تصبح جزء من الفرقة التي يستأثر بالأضواء فيها المغني وحده. وحجبت الهالة الفنية للمطرب عدداً من الاصوات الاخرى التي ساهمت لاحقاً في تسجيل عدد كبير من أغنيات الحقيبة لمكتبة الإذاعة السودانية، ومنها علي أبو الجود وعبد الرحمن حمامتي وأحمد يوسف ورحمة الله الشيخ. ولم ينفك من أسر تلك الهالة من أفراد الكورس السابقين سوى قلة، منها الفنان عبد الله محمد. ويبدو أن المطربين «الشعبيين»، الذين جاؤوا إمتداداً طبيعياً لفترة «الحقيبة»، يزدرون عضو الفرقة (الكورس) الذي يحاول الاستقلال بنفسه فنياً!

وثمة مطرب منسي يسمّى أحمد حسن. وهناك المطرب الملحن عبد الرحيم ودّ الجريف الذي قدم عدداً من الأغنيات منها «حنْ علي ياجافي» للشاعر عبيد عبد الرحمن. ومن المطربين المجيدين الذين نسيهم الناس المطرب عبد العزيز المامون،

شقيق المطرب ميرغني المامون الذي عرف مع ثنائيّـه الفنان أحمد حسن جمعة. وقد أفاد عـبد العـزيز المامون من نشأته فـي حي العرب الأمدرمـاني الذي شهـد تفتح مـواهب عـدة في الشعـر والغناء والتلحين. وتعـاون في مـبدأ أمـره مع ابن أخيـه الشـاعر عـبـيـد عبـد الرحـمن، الذي نظم له العـام 1926 أغنيـة «الربيع آن أوانُه حلّ/ بالزهور الرياض تحلّى». ونجحت أغنية أخرى قدمـها في مستهل العام 1930 يقول مطلعها «ليالي نعيم وجبين وضـاح/ سمير ونديم وحمام صداح». ومن أسف أن عبـد العـزيـز المامــون توفـــي في عنـــفـوان شـــبـابه، قـبل أن يـــدرك تسجـيـل الأغـــنيات محلياً بالطـــرق المتعـارفة، فضـــاع صـوته، ولم يبـــق لـــنا منه ســوى ألحـانه التـي تغنـــى بـها كثيرون دون نســبتها إليه.

ومن المطربين الذين لم يعد يؤبه لهم: الفنان محمد الأمين بادي، وربما إكتفُي في مواضع كثيرة بتسميته مـحمد الأمين. وكان أحد الذين إنقطعوا لأداء أغنيات الشاعر أبو صلاح، أسـوة بعلي الشايقي وعمـر البنا والتوم عبـد الجليل. كان هذا الرباعي يتغنى بأشعار صـالح عبد السيد (أبو صلاح) منذ عهـد غناء «الطمبور» الذي سبق مولد الأغنيـة «الحديثة». ومن أشهـر ما تغنى به محمـد الأمين من نظم أبي صلاح: العجـبتيـها، جافى المنام عـيوني، طال سهـادي وكان يومي هادي، سـيبي قلبي لا تصدعي.

ولا تتوفـر معلومـات عن الفنان النعـيم مـحمد نور. ولا يوجد لـدى الإذاعة من تسجيلاته سوى أسطوانة ملئت بأغنيته «مهجة مغرم ذو صبابة/ ضاعت من إهمال طبيبـها». وقد وصفه الشاعر عـبد الله محمد زين، المهـتم بالتوثيق وتدوين وقائع حقبة أغنية «الحقيبة» ،بأنه «صاحب صـوت جميل معبّر»، وقال: «جُمعت في صوته كل مقـومات الصـوت: القوة والأصالـة والبحة ورنة الحـزن». ولا تحتـفظ الإذاعة السودانية في مكتبتهـا الصوتية إلا بأسطوانة قديمة وحـيدة سجل عليهـا بصوته أغنية «مـهجة مغـرم ذو صبابة». وأضاف أنه «كـان من أكبر فناني تلك الفـترة أو

مطربيها ـ شدا وأطرب وسجل أكثر من سبع أو ثمان من أشهر الأغاني لشعراء مختلفين» (37).

وذكر أنه عندما توفي النعيم محمد نور، ذهب أحد الشيوخ الى أسرته في بلدة أبو عشر (جنوب الخرطوم)، وقابل ابنه عثمان في المأتم، فقدم تعازيه، ثم سألهم في خفة دم: أولم تعرفوني؟ وأردف مداعباً: انا المرحوم النعيم كان متزوج ابنتي البكر! أنا الشاعر محمد بشير عتيق. وكان يشير الى أن النعيم محمد نور تغنى بأول قصيدة غنائية صاغها عتيق، وهي أغنيته «يامنايا وزاد بَيْ ضنايا». وقد سجلها النعيم محمد نور في أسطوانة أنتجتها شركة أوديون لحساب المتعهد الفني ديميتري البازار ونزلت الاسواق في اكتوبر / تشرين الاول 1937، ورافقه الأداء فيها (كورس) خوجلي العباس وسيد وهدان. وهي مثبتة في ديوان عتيق ولحنها شبيه بالأغنيات التي نظمت مجاراة لها.

ومن الفنانين الغنائيين الذين ما عاد الناس يذكرون أصواتهم عبد المطلب أحمد عبد المطلب الشهير بـ «حدباي». وقد عرفه السودانيون شاعراً أكثر منه مغنياً. لكنه كان مطرباً معروفاً في مطلع شبابه، خصوصاً أنه كان وثيق الصلة بالشاعر الفنان خليل أفندي فرح. وكان من حفظة شعره ورواته، بل أقام معه سنوات عدة، وبقي لصيقاً به حتى وفاته في مستهل الثلاثينات. وقد سجل حدباي، في أسطوانات، عدداً من أغنيات خليل فرح، لعل أشهر ما سجله بصوته أغنيتا الخليل «فوق جناين الشاطي» و«فتك جفاك». وسجل الفنان الخالد كرومة بصوته قصيدة حدباي المعروفة «زهر الرياض في غصونو ماح واتراخى في الساحة أم سماح». تنقل حدباي في مختلف أنحاء السودان، خصوصاً كردفان، حيث كان يعمل موظفاً في هيئة توفير المياه في الأبيض وأم روابة. وقدم في أخريات حياته برنامجاً إذاعياً عنوانه «تاريخ الأغنية السودانية» بمعاونة الإذاعي عبد المنعم شيبون.

وأهمل المؤرخون مطربين كباراً آخرين قاموا بأدوار مهمة في مرحلة تأسيس الأغنية السودانية الحديثة بعد الإجهاز على أساليب الغناء المحدودة السابقة، كالطمبور والدوبيت. في طليعة العباقرة المنسيين المطرب الأمين برهان الذي كان صنواً لسرور وكرومة وعلي الشايقي؛ وأنتج أغنيات تأصلت في الوجدان السوداني. منها قصيدة الشاعر محمد علي عثمان بدري «مرضان باكي فاقد/فيك علاج طبيبي»، وهي مسجلة في مكتبة الإذاعة بصوت الثنائي ميرغني المامون وأحمد حسن جمعة.

ذكر الشاعر الكبير عمر البنا أن الأمين برهان ولد العام 1901. وكانت وفاته في 29 سبتمبر/ أيلول 1945[38]. ويقول الشاعر سيد عبد العزيز إنه تعرف الى برهان قبل تعرفه الى سرور. ويضيف أن الصداقة التي جمعت برهان بالفنان الكبير كرومة كانت سبباً في العلاقة الخاصة التي جمعت سيد وبرهان. ومن أهم مميزات الفنان برهان أنه كان ملحناً الى جانب قدرته الأدائية المميزة. غير أن صلة برهان كانت أقوى بالشاعر عمر البنا الذي نظم له عدداً من القصائد ولحن له معظمها، بل لحّن له قصائد نظمها شعراء «حقيبيون» آخرون، ولعل أهم هذه الاغنيات «مرضان باكي فاقد» التي نظمها الشاعر محمد علي عثمان بدري ولحنها عمر البنا. ثم ما لبث البنا أن نظم له قصيدة «ياعيني وين تلقي المنام أحبابك جفوني»، ولم يسلمه النص إلا بعدما أكمل تلحينها. وإثر الذيوع والنجاح اللذين حققتهما، طلب سرور من الشاعر سيد عبد العزيز أن ينظم له قصيدة تناسب لحن اغنية برهان والبنا، فجاءت أغنية سرور «هاك يانسيم اقري الحكيم سلامي واشواقي»، وبعد نجاح قصيدة «مرضان باكي فاقد»، اتصل سرور بالشاعر عبيد عبد الرحمن طالبا منه قصيدة تجاريها، فجاءت أغنية سرور «ولهان هامي دمعي/سهران ساهي بالي».

ماذا بقي من الامين برهان ليعيش في الوجدان الفني الاجتماعي لشعبه؟ الحقيقة أن صوت الامين برهان لا يزال موجوداً ضمن ارشيف الاسطوانات الذي تملكه

الإذاعة السودانية، إذ يوجد تسجيل نقل عن الأسطوانات التي حوت الأغنيات التالية المسجلة بصوت برهان:

- «عقلي انشغل بهواك» كلمات مصطفى أفندي بطران من تلحين الأمين برهان. (يؤديها بتفرد الفنان عوض الكريم عبد الله).

- «مرضان باكي فاقد» كلمات محمد علي عثمان بدري، تلحين عمر البنا.

- «دمع المحاجر» كلمات محمد بشير عتيق، تلحين عمر البنا.

- «ياحبيب رحماك» كلمات عبيد عبد الرحمن، تلحين الامين برهان.

- «الجنان في الدنيا» كلمات سيد عبد العزيز الذي يُرجِّح أنها من تلحين كرومة.

بهذه الأغنيات السبع أمكن لتقنية تسجيل الأسطوانات - على رغم تخلفها بالمعايير الحالية - أن تحفظ صوت الأمين برهان ليبقى خالداً في تاريخ شعبه. وبالطبع فإن الأمين برهان قدم مجموعة كبيرة من الأغنيات التي ربما اندثرت مع غياب حاديها، أو ربما كتب لبعضها البقاء على حناجر حداة آخرين. ومن تلك الأغنيات «جدية الصيد»، وهي من كلمات سيد عبد العزيز الذي أكد أن برهان سجلها على أسطوانة، غير أن تلك الأسطوانة لم يعثر لها على أثر. وكذلك أغنية «زهر الروضة نوّر»، وهي من نظم وتلحين عمر البنا.

ومن المؤكد أن برهان سافر الى مصر برفقة الشاعر عمر البنا وزميله الفنان كرومة في عام 1936. وقد سجل في تلك الرحلة مجموعة من الأغنيات، لعل اشهرها «ياعيني وين تلقي المنام». ويعاونه في الأداء (كورس)-عمر البنا وكرومة، وهو تسجيل لا يزال صافياً وقابلاً للإستماع. ومعها كذلك أغنية «دمع المحاجر» التي يظهر فيها صوت البنا وكرومة.

وكان برهان قد زار مصر العام 1934 وسجل مجموعة غنائية أخرى، لعل اشهرها «الجنان في الدنيا»، من نظم سيد عبد العزيز. وقد عاونه في الأداء رفيقا

كفاحه الفني سرور وكرومة. وأشار سيد عبد العزيز الى أنه يرجح أن يكون كرومة هو ملحن هذه القـصيدة، مـعللاً ذلك بأن كرومة هو الـذي دعاه الى حضـور حفلة زواج محـمد شيـخ العرب في أم درمان، وهو من ذوي كـرومة. غـير أن هناك من يدعي أنها من تلحين برهان نفسـه. ولا تزال هذه الأسطوانة بجلاء الصوت الصادر عنها ووضـوحه وقوته أفضل عـمل تسجيلي جمع بين هذه الأصـوات الثلاثة التي وضعت اللبنات الأسـاسية للأغنيـة السودانية الحـديثة التي لا تنفك الأغنيـة الفنية الموسقة المعـاصرة تنهل منها بلا توقف. توفي الأمين برهان صغيراً نسـبياً، وكان فقـداً كبيـراً لصوت ساهم مسـاهمة فعـالة في النهوض بفن الغناء السـوداني قبل ظهور أدوات المخاطبة (الميكروفونات)، وقبل انتشار الآلات الموسيقية.

وممن أهملهم المشـتغلـون بتأريخ الغناء السـوداني الفنان الفـاضل أحمـد الذي سجـل بصوته عـدداً من الأغنيات في أسطوانات، منهـا أغنيتـا «غبت عن إنسـاني» و«قسم بي محـيك البدر» التي استمع إليهـا الفنان محمد وردي في طفـولته وبقيت تعتمل في دخيلتـه حتى قدمها بأسلوب حديث كتب لها نجـاحاً جديداً وخلوداً. وقد أثار التجـاهل الذي لقيه الفـاضل أحمد حفـيظة صحافي سـوداني بحث وكتب في شؤون الغناء في تلك الحقبة، فقال: «أحـاط إهتمام الناس برفاق الفاضل أحمد وهم المشاهيـر، وتشبعوا بكثـير من الأقاويل المسنودة بالـتخيل والخواطر. لهـذا تشبث الاكثرون بما يشبه القناعات بأن هؤلاء هـم الأحسن وكفى.. ولا أحد غيرهم يطولهم قامة. وصدقوا أن تلك مقامات لا تقوى قدرة على مزاحمتها» (39).

ويجزم الـكاتب بأن الفاضل أحـمد كـان أشد ملكة ومـوهبة وقـدرة من سرور وكرومة وبرهان، «إن ذلك لـعجيب حقاً. هو في هذا الفنان الأكـبر الذي لا يقف الى جانبه حقيبي آخر من لون كرومة وسـرور، وحتى أولاد شمبات أو ميرغني المامون واحمد حسن جمعة، ولا حتى أولاد الموردة بما فـيهم عصفور السودان ابراهيم عبد الجليل في المرحلة التـاليـة لصوتـه الطفولي (...) إن الوقت قـد حـان لكي ينصف

الدارسون الجادون من أساتذة الموسيقى وعلوم الأصوات (الصولفيج) هذا الرجل: الفاضل أحمد» (40).

ومن الأسماء المجهولة تماماً ما جاء في هذا الخبر الذي نشرته صحيفة مصرية العام 1935: «عاد السيد يوسف محمد آدم الرباطابي والسيد الفاضل أحمد المطربان السودانيان الشهيران الى السودان بعد أن ملآ عدة أسطوانات بأغانيهما السودانية الشجية. وقد سمعهما لفيف من كبار رجال الموسيقى فأشادوا بذكرهما، ومنهم السيد حسن حسني عبد الوهاب رئيس الوفد التونسي في مؤتمر الموسيقى الشرقية السابق وعضو المجمع اللغوي المصري» (41).

وممن أهملوا أيضاً المطرب عطا محمد الشهير بـ «عطا سِنْجِرْ»، فقد سجل أسطوانة في أستوديوهات شركة أوديون في القاهرة العام 1935، أطلق من خلالها أغنية «في حيِّز الوجود أم أنت سيد الخيال؟» من نظم الشاعر عبيد عبد الرحمن. وقد نُظمت مجَاريةً لأغنية الشاعر سيد عبد العزيز الشهيرة «من حور الجنان أم أنت سيد الكِمال؟». وقد رافقه في الأداء (كورس) بشير سليمان وعبد الرؤوف عطية، وكان يعزف الكلارنيت في هذه الأسطوانة عبد الرحيم سليمان. وتثبت هذه الأسطوانة أن الأغنية السودانية الحديثة التي ولدت مطالع العشرين من القرن الماضي دخلت عصر الآلات الموسيقية الحديثة بعد عقدين أو نحو ذلك من مولدها، وذلك على الرغم من أن سماتها الأدائية والتلحينية بقيت على نمطها البسيط.



الهوامش

(1) مكتبة الإذاعة السودانية، برنامج حقيبة الفن، بثت هذه الحلقة في 15 يونيو 1988.

(2) مبارك المغربي: من أعلام الغناء، سرور (1)، م.إ.ت.، الخرطوم 2/4/1981، ص 28.

(3) مقابلة أجراها المؤلف مع المخرج عوض بابكر في مبنى الإذاعة في أم درمان في 28/8/1990. تخرج عوض بابكر في معهد الموسيقى والمسرح السوداني، وانضم الى الإذاعة مخرجاً، وسرعان ما أوكل إليه تقديم برنامج «حقيبة الفن». وقد قدم برنامجاً مشابهاً باسم «صَدَرْ المحافل» في تلفزيون السودان. وهو عاشق لتاريخ الحقيبة وغنائها ويملك مكتبة موسيقية وثائقية ضخمة في منزله. ويملك حاكياً لتلعيب الاسطوانات القديمة تكبد مشقة جمة في سبيل اقتنائه من إحدى الشركات الإيطالية. وهو أيضاً من هواة جمع الاسطوانات القديمة. ويعد، الى جانب الفريق ابراهيم احمد عبد الكريم، أبرز خبراء شؤون الغناء السوداني في تلك الحقبة في الأجهزة الإعلامية السودانية.

(4) 15/6/1988.

(5) المصدر نفسه.

(6) مبارك المغربي، م.إ.ت.م.، 2/4/1981.

(7) عوض بابكر، مقابلة، 28/8/1990.

(8) ابراهيم العبادي - ضيف برنامج ضيف الاسبوع، اعداد وتقديم محمد سليمان البشير، بُث 1972، المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية.

(9) انظر ترجمتنا للشيخ ابراهيم العبادي.

(10) للتوسع في هذا الباب انظر محمود ابو العزايم: سحارة الكاشف. وقد كان أفراد ذلك الجيل يقولون «مهندز»، ويسمون الهندسة «هندزة»، وسمع المؤلف المطرب حسن عطية ينطقها كذلك، في مقابلة اجراها معه، اواخر العام 1988، في منزله في الخرطوم. ويقول حسن عطية في احدى اغنياته الشعبية «المهندز جا ورسم البُنا...».

(11) فيصل محمد احمد سرور، 15/6/1988.

(12) المصدر السابق.

(13) بدر التهامي: مقابلة مسجلة 1989/8/25.

(14) صلاح لبـيب: تلكسات، صحـيفة الجـمهورية، الخـرطوم، ع. 94، السنة الاولى، الخرطوم، 1998/4/6.

(15) عوض بابكر 1990/8/28.

(16) فيصل سرور 1988/6/15.

(17) عوض بابكر 1990/8/28.

(18) المصدر السابق.

(19) هكذا أوردها المغربي (م.إ.ت. 1981/4/2)، غير أن الشطر الثـاني ورد هكذا: الحج مقبول مبرور ياسرور في ديوان ود الرضي (دار مطبعة جامعة أم درمان الإسلامية للنشر، ط 2، أم درمان 1989، ص 43. وذكر الشاعر محمـد ود الرضي، في مقابلة أجراها معه الإذاعي السوداني الطيب صـالح، بثتهـا إذاعة أم درمان في عـام 1967، «سرور كان في الحـجاز وبلغنا إنّو جلدوهُ. الجماعة عرفوا إنّو بقول الغزل وجلدوهُ على كدة. السُمعة كانت شينة. لما جا قلت ليهُ ليالي العودة نعيم وسرُ الحج مقبول مبرور ياسرور».

(20) فيصل سرور، لكن عوض بابكر يقول إن ذلك حدث العام 1930.

(21) عوض بابكر 1990/8/28.

(22) بدر التهامي 1989/8/25.

(23) مـقابلة في مـنزله بحي السيـد المكي بأم درمـان حـضرها السـيـد عبـد الحـميـد شلبي، 1995/8/23.

(24) عطيـة، حسن: مـذكـرات حسن عطـية بقلمـه، ج 1، الطابعـون المركزالـطباعي، الخـرطوم، نوفمبر/تشرين الثاني 1988، ص 62.

(25) عبد الرحمن، عـبيد: (ديوان) زمن الصبا وو روائع أغاني حقـيبة الفن، دار الطابع العربي، الخرطوم (دون تاريخ)، ص 67).

(26) المغربي، مبارك: من أعلام الغناء السوداني، سرور (2)، م.إ.ت. 1981/4/9، ص 29.

(27) اسماعـيل عبد المعين: ندوة حول تاريخ الأغنية السـودانية، تقديم السر محـمد عوض، بثت 1970/3/16.

(28) يقصد الكاتب نفسه. وكان الاستاذ عبد الله رجب قد اختار أن يلقب نفسه «أغبش» كناية عن التصاقه بهموم أبناء الشعب العاديين وتصديه للدفاع عنها.

(29) رجب، عبد الـله: مذكرات أغبش ـ تاريخ جـديد للسودان لم يتم تسجيله بعـد. دار الخليج للطباعـة والنشر، الـشارقـة، ط 1،يناير/كـانون الثـاني 1986، ص 129. ولد المؤلف في سنجة في 1915 وتوفي في الخرطوم في 1986/1/6.

(30) عبـد القيوم، ابراهـيم: جلسات استـماع الى الأستـاذ الريفي (4)، قضـايا وآراء، الاتحادي الدولية، القاهرة، 1998/4/20، ص 3. وتكتسب شهادة الريفي عن سرور وعلي الشايقي

وغيرهما من مطربي الغناء الحديث (الحقيبة) أهمية إضافية من حيث أن الريفي كان هو نفسه مغنياً بارعاً ذا صوت حسن، وكان يملك ثروة هائلة من الصداقات والتجارب والمعارف والانطباعات.

(31) أحمد المصطفى، حوار مع: مجلة الإذاعة والتلفزيون، الخرطوم، (لم يذكر تاريخ العدد في نسخة دار الوثائق القومية في الخرطوم) ص 5. من الصحافيين الذين أجروا معه الحوار رئيس تحرير المجلة عبد الله أحمد جلاب.

(32) باشري، محجوب عمر: حقيبة الفن شعراء وفنانون، سلسلة أعلام الفكر السوداني، مؤسسة إشراقة للنشر والتوزيع والإعلام، الخرطوم، القاهرة، الطابعون: مطابع الاهرام بكورنيش النيل، 1994، ص 20.

(33) المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية، برنامج حقيبة الفن، مع الفنان علي الشايقي، بُث في 16 يوليو/تموز 1963.

(34) المصدر السابق.

(35) ذكر ذلك الشاعر الغنائي السوداني عبد الله محمد زين الذي يعتبر أحد المصادر المهمة في رواية تاريخ غناء «حقيبة الفن»، لاتصاله بعدد من أهم أساطين الغناء والطرب في ذلك العهد بحكم صلة القربى وبحكم النشأة في حي العرب مسقط رأس عدد من المغنين والملحنين والشعراء الرواد. وقد جاء ذلك في كلمة له نشرت في بابا «أساتذة وتلاميذ» الذي يكتبه الشاعر الصحافي السر أحمد قدور في صحيفة الخرطوم (30/9/1995، العدد 1001).

وكان المحرر قد بادر بتسطير كلمة عن علي الشايقي نشرت في العدد 981 (القاهرة) في 6/9/1995 تحت عنوان «علي الشايقي صاحب الأسطوانة الأولى»، أورد فيها أن علي الشايقي كان يغني بالطمبور السائد في منطقة الشايقية التي ينتمي إليها على الشايقي أصلاً، لكنه لم يقم دليلاً على ذلك. وإن كان علي الشايقي قد أورد في برنامج «حقيبة الفن» (1963) المشار إليه أنه اصطحب رائد فترة «الطمبور» (غناء بالحلق) محمد ودّ الفكي. وهي مرحلة من تاريخ الغناء القديم قضى عليها الحاج سرور كما يجمع الرواة على نطاق واسع.

كذلك أورد السر قدور أن العبادي كتب لعلي الشايقي أغنية «فريع البانة المن نسمة يتمايل حاكى المقسماه» وهو خطا بيّن، لان هذه القصيدة من نظم الشاعر أبو صلاح وورد نصها في الديوان الوحيد الذي أصدره ابوصلاح. وهي من تلحين وأداء الحاج سرور حسبما ذكر الشايقي نفسه.

(36) زين، عبد الله محمد يوسف حسب الله سلطان العاشقين، أحد فحول شعراء الحقيبة الذي نسيه الناس وتناسوه، الخرطوم (القاهرة)، ع 433، 23/11/1993، ص 4.

(37) ذكر ذلك الشاعر عمر البنا في حلقة خصصها مقدم برنامج «حقيبة الفن»، الإذاعي السر محمد عوض، لإحياء ذكرى برهان، بثتها الإذاعة السودانية في عام 1972.

(38) خصص الإذاعي السر محمد عوض حلقة في برنامج «حقيبة الفن»، بثت في 29 سبتمبر 1972، على أثير الإذاعة السودانية، لإحياء الذكرى السابعة والعشرين لوفاة برهان.

وخصص الإذاعي عوض بابكر حلقة في البرنامج نفسه، بثت في 28 سبتمبر 1999 لإعادة بث الحلقة المشار إليها، وكانت تصادف مرور 54 عاماً على غياب برهان. هكذا تتصل الذكرى وتتواصل الأجيال. ويبقى الفن سبباً في الخلود والبقاء.

(39) يعقوب، محمد صالح: الفاضل أحمد إستعداده الأدائي واللحني يضعه رائداً للغناء الحقيبي، صحيفة الخرطوم (القاهرة)، العدد 473، 10/1/1994، ثقافة الخرطوم - ص 4.

(40) المصدر السابق.

(41) وادي النيل من نصف قرن، مارس 1935، مجلة وادي النيل، السنة الاولى، العدد الثاني، مارس 1985 (القاهرة).

●●●

أمـــام مـــرقد

عميد الـفن الســوداني...

زرت قبر عميد الفن الغنائي السوداني الحاج مـحمد احمد سرور في اسمرا في فبراير/شباط 1997. يـوجد القبـر في المقابر الرئيـسية للمـسلمين في العاصـمة الاريترية. وكنت حريصاً على الترحم على الفنان الراحل عـرفاناً بصنيعه وموهبته. وقـد أثار حرصي ذاك دهشـة أحـد المصلين في مسـجـد ابوبكر الصديق المجـاور للمقابر، فـاستغرب أن يأتي أحد بعـد نصف قرن من وفاة سرور ليبـحث عن قبره ويتلو الفاتحة على روحه.

يوجد القبـر في الناصية الأمامـية للمقابر، مما يدل على أنه رحـمه الله كان من الذين دفنوا في مستـهل عهد المقبرة. ولذلك لم نكن في حاجة لـلتوغل والبحث. وقد وجـدنا المقبـرة مشـيدة، ولكن يبـدو أن بناءها تم منذ بضع سنوات. وهي مـغطاة بقطعة من الرخام كتب عليها:

«عميد فن الغناء السوداني»

المرحوم / الحاج محمد أحمد سرور

1901 ـ 1946

ونقشت بعد ذلك الأبيات التالية:

سبّحت أولَ ما صدحتَ مُغرِّداً

باسم الـديار وكنت أبرعَ مـن شدا

ولك الروائعُ من أغانيك الـتي

ما زال يسري في النفوسِ لها صدى

ياباعثَ الفنِّ الأصيل تحـيـــةً

من شاطئ النيلين يغمُرُها النّدى

تغشى ثَراكَ وتستهِلُّ غمامةٌ

تَهْمِي وتسقي بالدّموع المَرْقَدا

وفي أقصى يسار الحجر الرخامي توقيع «كـرف». وهو الشاعر المعروف محمد عبـد القادر كرف. وربما كان القـبر أبرز معـالم المقبرة العـتيقة. ولم أعـثر على أثر لقطعـة ثالثـة من الرخـام تحـدث باني القـبر، في مـذكـراته، عن نقش صـورة آلة موسيقية عليها لتـوضـع في القبر. ولا يعرف هل وضعت على القبر أصلاً، أم أنه تم صرف النظر عن تثبيتها لأيتما داع.

وعند خـروجي تبادل مـعي عمال المـقبرة الأريتـريون الذين كـانوا يستـعدون للخروج الى صلاة العصر حديثاً ممتعـاً عن سرور. وذكر معظمهم أنهم سمعوا أنه كان فناناً، لكنـهم لم يسمعـوا شيئاً مـن غنائه. ونفوا معـرفتهم بأي من أصـدقائه. ورجحوا أن جيل سرور في اسمرا ربما انقرض.

واختلفـت الى عدد من المتاجـر في سوق اسـمرا بحـثاً عمـا بقي من اسطوانات سرور، خـصوصاً أنه كان يعـبئها في القـاهرة، وينقلها الى اسمـرا ليبيعـها هناك. وسألت كبار مسؤولي الاذاعة الاريترية إن كانت مكتبتهم الصوتية تحتفظ بشئ من تلك الاسطوانات، فنفوا ذلك. وذهبت بنـفسي لتقليب دفاتر المكتـبة الموسيقـية خلال الحقبة الاثيوبية، ووجدت أن أقدم التـسجيلات فيـها يعود الى مستـهل الستينات. وكانت إذاعة اسمرا في ذلك الوقت محطة اقليمية تتبع لاذاعة أديس أبابا. والمعروف أن اريتريا كانت تخضع آنذلك للإستعمار الأثيوبي.

وكان من حسن المصـادفات أن تزامنت زيارتي لاسمرا مع زيارة قـام بها فريق من المطربين السودانيين المعارضين لنظام الفريق عمـر البشير، أبرزهم الفنان أحمد عبد الله البنا (الفرجوني)، الذي أعانني على تعـديد أغنيات الحاج سرور أمام حشد من السودانيين في مطعم يملكه المواطن السوداني احمد شريف، الذي كان يخصص مائدة رمضانية مجانية لـلصائمين من أبناء الوطن، فجزاه الله خير الجزاء. وكنت ـ الفرجوني وأنا ـ مـزهويْن زهواً شديداً بعميد فن الغناء السوداني الذي بـنى سمعة حميدة للسودان والسودانيين في تلك البلاد.

ووردت في سيـاق ترجمتنا الفنان السـوداني التجاني السيـوفي إشارة الى أنه تكفل ببناء مقبـرة سرور. لكن وربما تهدم البناء الذي شيده السيـوفي بفعل عوامل التعرية والنحت. غير أن الحقيقة التي لا تقبل الجدال أن من تكفل بتشييد المقبرة هو الوزير السوداني خضر حمد، عضـو مجلس السيادة السوداني السابق. وهو البناء الذي لا يزال قوياً متماسكاً حتى زيارة المؤلف له في نهاية القرن العشرين.

أورد السيد خضر حمد تفاصيل ذلك في مذكراته، على النحو التالي:

«في أول زيارتي لأسمرا (4 مايو/ أيار 1955) كنت حـريصاً على أن أزور قبر المرحوم الحـاج محمـد أحمـد سرور. وما ان أبديت هذه الرغـبة حـتى بدأت أسمع الكثيـر عن أثر سرور وما أضـفاه سرور علـى السودان من سمـعة طيبـة ودعاية واسعة لسماحة خلقه ولطيب نفسه ولمرحـه الذي ينشره في كل مجتمع يعيش فيه. هذا الى جـانب أغانيـه التي إنتشـرت في كل أسـمرا، والتي أصـبح يرددها الكبيـر والصـغيـر وعرف السـودان، لأن سرور من السـودان. وعندما مـات سرور بكتـه اريتريا كلها، وأقيمت عليه المآتم في أمكنة متعددة. وكان كل من عرف سرور يشعر بانه اولى الناس بالبكاء عليه وإقامة ليالي المأتم لذكراه»

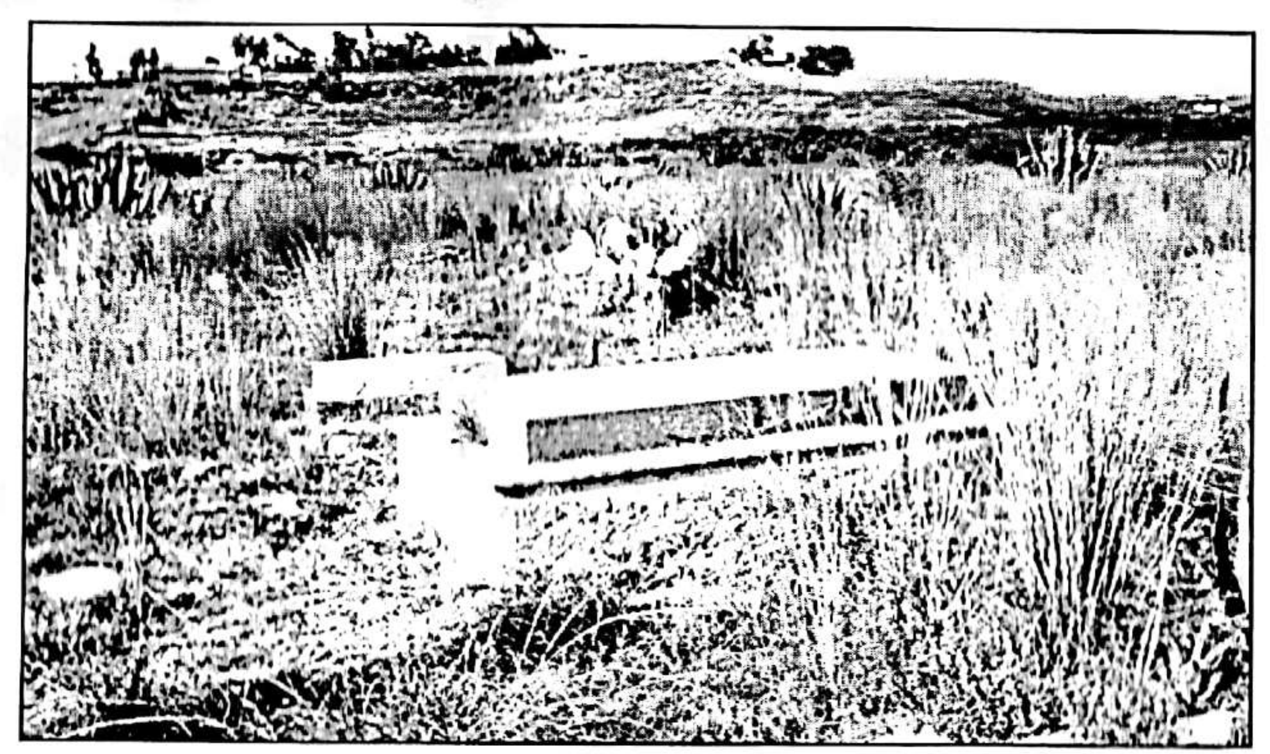
«ذهبت، في رفـقة الأخ بكري جـعفـر، وقد كـان وما زال من أبرز السـودانيين واغزرهم فهماً وخبرة. ذهبت معه الى المقابر. وكم كانت خيبة أملنا عظيمة عندما لم

نهتد الى قبر سـرور. نعم لم نعرفه بين تلك القبور العديدة المتهدمـة. فقرأنا الفاتحة وترحمنا عليه، ثم عدنا لنستنجد بآخرين. وجـئنا للمرة الثانية ومعنا آخرون، فحمنا حـول المكان واستطاعـوا أن يحددوا المنطـقة، ثم وجـدنا قبـوراً ثلاثة أكد لنا أحـد الحاضرين أن قـبر سرور أحدها. ولما رجـعنا الى المدينة وجدنا السيـد سيد هاشم الذي كان خبيـراً بموضـع القبر، فأشار الى أن تلك المقابر الثلاثة هي مقـابر محمود مشي وزميليه وإلى جوارهم قبـر طفل وقبر المرحوم سرور في المكان المنحدر الذي الى جوار تلك القبور. وذهب معنا ودلنا على قبر المرحوم سرور الذي كاد أن يندثر وتزول معـالمه. وفي تلك اللحظة قـررت أن يبنى القبـر بناء مناسبـاً على حسـابي الخاص. وكلفت السيد صـادق محمد مصطفى وكيل حكومـة السودان آنذاك ليقوم بالمهمة نيابة عني. ومر عام ثم عدت الى أسمـرا لأجد القبر كما تركته. لم تمكّن الأخ صادق ظروفـه من أن يفعل شيئـاً. فاتفقت مع أحـد الإيطاليين ليقوم بعـملية البناء وتركنا فراغاً لتـوضع عليه رخامات، رسم على الأولى آلة مـوسيقيـة، وعلى الثانية اسم المرحوم، وعلى الثالثة أبيات من الشـعر نظمها خصيصاً الشاعر الكـبير محمد عبد القادر كرف. وكل ما كتب كان بخطه أيضاً. ثم قـام بحفرها المرحوم محمد عبد الماجد (زقل)، فـخرجت آية في الإبداع من حيث الشـعر والخط والحفـر، ثم حملت بالطائرة الى أسمرا حيث وضعت في المكان المخصص لها من القبر. وبذلك استطعنا أن نرد بعض الجـميل لهذا الفـنان الكبير الذي أسـعد الناس بفنـه، لا في السودان وحده، ولكن خارجه أيضاً. وكان سرور ـ وحده ـ دعاية طيبة للسودان وللسوداني النبيل في خلقه ومـعاملاته وشجاعته ومـرحه وبشاشته (...) رحمـه الله فقد كان بحق عميد فن الغناء السوداني» [1].

□□□

---

(1) حمد خضر: مذكرات خضر حمد، الحركـة الوطنية السودانية، الإستقلال ومـا بعده، مكتبة الشرق والغرب ـ الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 1980، ص 222 ـ223.



قبر عميد الفن الغنائى السوداني الحاج محمد أحمد سرور في أسمرا



شاهد قبر عميد الفن
الغنائى السوداني
الحاج محمد احمد سرور

كـــرومـــة

كروان الأغنية السودانية الحديثة



«شلوخه المطارق أغنية
شفتاه... أغنية
عمامته... أغنية
صوته المجروح بالعذاب أغنية
يطل من أسطوانة قديمة مشروخة
بسوق أم درمان
«تتنفس ناس وبحار وجروح
الجرْحو نوسَّرْ بيْ غوَر في الضمير
يانسايم الليل زيديني
ياليلى هوي»
صورته بزجاجة عطر تهل
بعضُ طيب امرأة
... وحين مات كانت بحيرة الدم
على فراشه أغنية لم تتم »
علي المك

«مدينة من تراب»

يعد المطرب الملحن السوداني عبد الكريم عبد الله مختار الشهير بـ «كرومه» من ابرز مؤسسي الغناء الحديث السائد في السودان رغم ما شابه من تطور وتراجع، وما رآه من ازدهار واضمحلال. فقد لحّن مئات الاغنيات التي لا تزال تنافس نفسها، وتنافس احدث الاغنيات التي ابتكرت ألحانها بعد رحيله بنصف قرن. وكانت موهبته في التلحين غزيرة، ومتنوعة. وكانت له حافظة فريدة في اختزان اصناف مختلفة من النغم مما صادف في طفولته وصباه. وكان في خلقه نبيلاً بكل ما في الكلمة من معانٍ، فغدا محبوباً لدى الأسر التي عرفها وعرفته، وصار عنواناً للمغني المحترف الذي يحترم صنعته، ويخلص لها.

لم يبق كرومة حتى يفرح مع مواطنيه باستقلال بلاده، ولهذا لم يَقُمْ أيّ وجه للادعاء بأن الدولة تجاهلت ذكراه. وكم كان محموداً أن احتفت بتلك الذكرى العطرة الحكومة السودانية إبان حكم المشير جعفر محمد نميري. ومثل كثيرين من مبدعي الشعب السوداني عاش كرومة ورحل دون ان يترك شيئاً يعين الآخرين على معرفة سيرته، وبقيت ألحانه وصوته الندي تذكاراً دائماً بهذا العبقري الفذ الذي كان يعيش بين الناس كعامة أفرادهم، من دون إدعاء تَمَيُّزٍ، او تقوقعٍ في برج عاجي.

وتعتبر سيرة كرومة من كبرى العقبات التي تصادف الباحثين في الشأن التاريخ الفني الغنائي للبلاد. لا يجهد أهل أم درمان أنفسهم عناء تخليد عباقرتهم، حتى تتخطفهم المنون، ولا يكون ثمَّة يُسْر في دراسة وافية لهذه الجوانب المهمة من حياة الأمة. ففي حي السيّد المكي ، نشأ وعاش عدد كبير ممن تركوا في الوجدان العمومي الأمدرماني والسوداني تأثيراً توارثته الأجيال، صاغ المزاج النفسي والاجتماعي وطبعه، وغلب على أنماط التفاهم الإجتماعي والتزاوج والتناسل وامتد نفوذه ليؤثر في عموم الوجدان الانساني في تلك المدينة ذات البطن الكبيرة. كان الحي، معظم ساكنيه، منشغلين بشيئين في الحياة لا وقت عندهم لسواهما: العمل والحياة الاجتماعية. وكان جلُّ الثانية يُكَرِّس للتمتع بمجالسة هؤلاء

المبدعين الفَلَتَات حقاً في ظرفهم، وفنونهم، ومواهيهم، وجنونهم، وأصالتهم. وطقسُ السودان نفسه لا يسمح للانسان بغير ذلك، وليس هناك متسع او طاقة بدنية لتخصيص ساعات أخرى من بقية الليل للتدوين والكتابة. كما أن عدد المتعلمين نفسه كان محدوداً.

قبالة منزل المرحوم خليفة حسين كان يقيم عميد الفن السوداني الحاج محمد احمد سرور. كما أن منزل آل سرور الأصلي في ود أرو لم يكن يبعد كثيراً. واذا كان كرومة وسرور - رحمهما الله - اشهر من يذكران عندما يرد ذكر مرحلة «حقيبة الفن»، ومجمل تاريخ الاغنية الحديثة في البلاد، فهما لم يكونا بمعزل عن جمهور، وشعراء، و«شيالين» (وهم فنانون بالضرورة)، وزعماء.

بدءاً، اجتمع في تلك المنطقة من أم درمان الثلاثة الذين يعدون بلا منازع أساطين الأغنية السودانية الحديثة: سرور، كرومة، والأمين برهان. وكان الأخير، وهو فنان ومطرب كبير حقاً، يقطن في منزل آل هواري، مقابل منزل السيد محمد تركي. أما إذا شئنا أن نحصي بقية المبدعين الذين نشأوا أو أقاموا هناك، فلربما كان مفيداً أن نورد الحقيقة-الطرفة التالية التي رواها لنا الأخ الأكبر والعم صافي الدين (فاروق) محمود في مجلس منزله العامر. نسب الى الشاعر الراحل عمر البنا قوله إن الفن في أم درمان يكمن في المنطقة الواقعة بين «الدَّرْدَاقيّة» و«حاج عربي». والأولى إشارة الى المنحدر المفضي الى سوق الشجرة في ابي روف. وقد سماه خليل فرح «المزالق» (من علايل اب روف للمزالق... في قصيدته الخالدة ما هو عارف قدمو المفارق). أما «حاج عربي» فهو الحي الصغير الذي يقع بين محطتي ود ارو ومكي. وحاج عربي اشارة الى منزل آل الطاهر حاج عربي الكائن في حي السيد المكي وذكر السيد صديق مولّى، وهو احد ابناء الأسر العريقة في الحي، أن الشاعر والمطرب الراحل عبد المطلب احمد عبد المطلب الشهير بـ «حدباي» كان يسمي هذا الحي «وادي عبقر».

وإن ذُكر كرومة وسرور وبرهان، فإن من الشعراء الذين ارتبطوا بالحي: إسماعيل عبد الرحيم محمد نور، وهو ابن عم الشاعر الكبير أحمد محمد صالح محمد نور، والشاعر مكي السيد محمد السيد الباقر، وصالح عبد السيد أبوصلاح، والشاعر عبد الله عبد الرحمن الضرير، وابنه محمد عبد الله عبد الرحمن الضرير. ويقيم في الجانب الشرقي من الحي الشاعران علي خالد وخالد آدم (ابن الخياط)، وفي ناحية ود أرو، الشاعر خالد عبد الرحمن (أبو الروس). وفي محطة ود البنا ، أسرة الشاعر الكبير عمر البنا. وإلى الشمال من الحي، يقيم الشعراء توفيق صالح جبريل، والأخوان علي وحسن حامد البدوي.

ربما وُلد عبد الكريم عبد الله مختار في 1907 أو 1908 أو 1909. لا توجد شهادة ميلاد توثق هذه المعلومات، وانما بني ذلك ترجيحاً على أنه ربما توفي، العام 1947، عن 40 عاماً او نحو ذلك. ويقول الاستاذ مبارك المغربي إن كرومة ولد العام 1910. فيما يقول مهتمون آخرون إنه ولد العام 1912. (4ي) - الفريق ابراهيم أحمد عبد الكريم في برنامجه التلفزيوني «نسايم الليل»، بثه تلفزيون السودان، القناة الفضائية، 14/7/1998.

ولا نعرف تحديداً أيضاً متى بدأ الغناء، غير أن السيد محمد تركي وهو من معاصري تلك الفترة، وكان اكبر سناً من كرومة، قال إنه (محمد تركي) أتى من عطبرة ليلتحق بمدرسة الحجر (الصناعة) نحو العام 1926/1927 وسمع كرومة يقيم الليالي الساهرة بمصاحبة فرقته. وذكر أنه شاهد معه في بعض الحفلات سرور والامين برهان. ويعني ذلك - إن صح أنه زاول الغناء وعمره يراوح بين 17و20 عاماً.

غير أن المغربي يقول «... وما ان بلغ الفتى الرابعة عشرة من عمره حتى بدأ اسمه يتردد بين أبناء الحي كفنان ناشئ لا يمانع في إحياء حفلات رصفائه الصغار في مناسباتهم المختلفة وهو يردد الاغاني الذائعة الصيت آنذاك». ويقول الفريق

ابراهيم أحمد عبد الكريم ـ بثقة شديدة ـ إن كرومة بدأ خوض تجربة الغناء في عام 1927.

ينتمي كرومة من جهة أبيه الى إحـدى أعرق الأسر الأمدرمانية، وهي أسرة أرو. فوالده الذي كان «ساعاتياً» معروفاً، هو عبد الله مختار ، والدته ست العيلة بنت تمر الجنة بنت أرو. يعني ذلك أن الفقيـه الصدّيق محمد صالح أرو، مـؤسس مسجد ودّ أرو، إبن عمة والد كرومـة. وينتمي إلى الأسرة نفسهاالفنان محمـد احمد سرور، إذ إن والدته هي السيدة جـاز بنت شمة بنت اسماعيل أرو. وإلى العـائلة ينتمي ايضاً الشاعر الفنان عـبد المطلب أحمد عـبد المطلب أرو الشهيـر بـ «حدباي». ومن الأسرة ايضاً الدكتور علي أرو وأحمد ميرغني سليمان أرو وغيرهم من آل أرو.

ولد كرومة في منزل أسرة ابراهيم خالـد وأخيه يس خالد الرباع المعروف. وهو يقع على الشارع المقابل منزل مـكي الخليفة هاشم. ولا تزال غرفة كرومـة موجودة بما يشبه وضـعها إبان حيـاته (زارها المؤلف العام 1995). وقد جهد سـاكنها على المحافظة على المكان الذي كان كرومة يعلق عليه عباءته وعمامته وعصاه.

ويقال إن لقب «كـرومة» أطلق عليه منذ يفـاعته. قيـل إن أمه كانت تداعبـه بهذه التسمـية عندما زار اللورد كرومـر المندوب السامي البريطاني في مـصر السودان. وكانت الزيـارة حدثاً بالنسبـة الى السودانيين الذين خـضعت بلادهم للإسـتعـمار الثنائي المصري البريطاني في مـستهل القرن. غير أن عـامة السودانيين يميلون الى تدليل كل من يحـمل اسم عـبـد الكريم بمناداته «كـرومة». وأشـار المغـربي الى أن كرومـة ولد ذات عام زيارة اللورد كـرومر. غيـر أن الاستـاذ حسن نجيـلة قال إنه بعدما كان يعتقد أن «كرومة» اسـم تدليل، من باب التصغير للتعظيم، إلا أن الشاعر عمر البنـا الذي كان وثيق الصلة بكرومة أكد له أن والدة كـرومة أطلقت اللقب على ابنها بسبب انبهـارها بالاستقبالات الحاشدة التي أقـيمت للورد كرومر لدى زيارته السودان العام 1922.

يقول الصحـافي حسن نجيلة، في وصف مطربه المفضل كـرومة، إنه كان «ربع القامة، أقرب للقصر، أسمـر اللون، ممتلئ الجسم في غير ترهل، وسيم الطلعة، على خديه «شلوخ» عـريضة في أعلاها، وكانت من سـمات الجمال آنذاك للجنسـين معاً، أنيق في ملبسه الى حد المغالاة، يحب لبس (القفاطين) ويشتريها من الانواع الغالية. وقد يغير ثيابه مرتين في اليوم الواحد، خاصة إذا علق بها أدنى قدر من «الوساخة» (...) يحمل في يده دائماً عـصا جميلة من «الكرين» تكملة للأناقـة (...) وكان ينتعل «جزمة» يحـسن اختيارها من المحـلات الافرنجية في السـوق الافرنجي بالخرطوم، وأشهـرها محل «ديفـز براين» الذي يستـورد السلع الانجليزية». ويصـف هندامه زميله المطرب عـوض شمبات فـيقول: «لبس كرومـة: قفطان «ألاجا» وعمـة «كرب» «على بالك»، يقعد يلفـها نصف ساعة. كان قـيافة خالص، ويغير مـلابسه في اليوم ثلاث مرات. كان محبوب جداً».

تعلم كرومـة في خلوة الفكي عبد الرحـمن، ومقرها منزل الشـيخ محمد أحـمد الشيخ الـطيب. وكان من أقرانـه هناك «شيّاله» لاحـقاً عـثمـان الفكي عبـد الرحمن الشهير بعثمان ضَرَبَا (ضربها). وبعد بلوغه سن التعليم العام أُلحق كرومة بمدرسة الهجـرة الابتدائية، حـسبما ذكـر زميله عبـاس عبد الرحـمن كمبـال. وكان في تلك المرحلة قد نبغ مغنياً وسط الفـتيان الذين كانوا يتبعونه حتى داره بعـد انتهاء اليوم الدراسي ليغني لهم.

ولابد أن تعليمه ـ على تدني مستواه ـ أفاده في التمييز بين غث القصيد وثمينه. غير انه لم يُفِدْ من تعليمه شيئاً في مجالات العمل الوظيفي. وذكر العم محمد تركي انه اثناء وجوده في عطبـرة التي انتقل منها الى ام درمان كـما تقدم، جاء التـجاني حسن هلال (والد اللواء محـمد احمد التجاني) الى عطبـرة مصطحباً معه الـصغير كرومة والحقه بقسم النجارين التابع لورشة السكك الحديد. لكن كرومة ـ طبقاً للعم تركي ـ هرب وعـاد الى أم درمان حيث عـمل فتـرة قصيـرة «مكوجيـاً»، ثم تحول إسكافيا، ثم انقطع للغناء الذي وجد فيه نفسه.

وقد يتبادر الى الذهن سؤال جوهري: من أين أتى كرومة بهذه النغمات المتنوعة المتعددة في ألحان أغنياته التي تكاد تصل الى أربعمائة؟ والاجابة ليست صعبة كما نعتقد. اول مصادر كرومة في اختزان الانغام المديح النبوي. فقد كان حي السيد المكي، ولا يزال، مجمعاً للصوفية والادباء ولاعبي كرة القدم. فالمديح موجود في بيت السيد المكي الولي اسماعيل، والخليفة محمد احمد الشيخ الطيب، وفي بيت الخليفة ود ارو. وكرومة نفسه كان من حفظة القرآن، وكان من أشهر قراء الموالد في خيمة السيد عبد الرحمن المهدي في ميدان المولد. ولا تخفى الصلة العميقة بين الاغاني والمدائح، حتى من قبل ظهور الاغنية الحديثة التي تفنن كرومة في تلحينها وأدائها.

كذلك من أهم مصادر النغم لدى كرومة ما كان يلتقطه من آذان «السّيّارات»، وهن النسوة اللاتي كان يؤتى بهن لترديد الأهازيج الخفيفة أثناء «السيرة» من منزل أصحاب الفرح الى شاطئ النيل. وذكر السيد علي مصطفى أن أحد أعمامه أبلغه بأن كرومة قد تسلم من الشاعر خليل فرح نص قصيدته «تمّ دورْ وإتدوّر». وكان معجباً بها غاية الإعجاب، خصوصاً أنه عايش جانباً من المشاهد التي أوحت للشاعر بنظمها تخليداً لمناسبة زواج صديقه محمد عثمان منصور (أخ الشاعر الراحل حسين عثمان منصور) في الخرطوم. كان كرومة يحمل النص والقلق بادياً عليه، يكابد مخاض التأليف، وفجأة عبرت «سيرة» عرس تتوسطها الفنانة زهراء بتْ تونْجي، كانت تردد أغنية السيرة المعروفة «الزين حنّنو فوقك السيادة/ سيّرو(ه) ومَرَقْ كَيَّة للندَادة/ الله يتمّ ليه».. فاقتبس لحن الأغنية منها، «وهذا يؤكد أن ألحانه نابعة من البيئة السودانية» حسبما رأى مقدم برنامج «حقيبة الفن». ومن أسف أن هذه الأغنية الخالدة لا يوجد لها تسجيل بصوت كرومة. وقد سجلها على أسطوانة الفنان ابراهيم عبد الجليل. وسجلها للإذاعة لاحقاً الفنان رحمة الله الشيخ، وسجلها للقسم العربي في هيئة الإذاعة البريطانية، في لندن، كل من المطربين عبد العزيز محمد داود وعبد الكريم الكابلي.

وطبقاً لمن عـاصروا كرومة من أبناء حي السيد المكي فـإنه كان «يصنع» أغنياته خلال جلساته النهارية والمسائية مع «أولاد التومة» ـ حـمزة والياس وعباس محمد سعد ـ وكانوا «إسكافية» يـصنعون الأحذية في منزلهم في الحي. وكان «توضيب» الاغاني الجديدة يتم غالباً فـي جلسات تضم «الشيالين» الذين يرددون مطالع الغناء وخواتيمه خلف المطرب.

ومن الشيـالين الذين أمكن حصرهم بمعـرفة معـاصري كرومة في حي السـيد المكي: عثمان ضَرَبَا (ضربها)، عباس عبد الرحمن كمبال، مختار محيسي (وهو اول من زامل كرومة ثنائياً)، بشير نصر بشير الملقب بالحلاق، وعبد الله ود صَبُّرْ نعمة، ومحمد احـمد دِنْقِيّة، وعوض شمـبات (الذي غنى معه ثنائياً أيضاً)، وعـبد الرحمن حمـامتي، وعلي ابو الجـود، محـمود بخـيت، والمؤذن ذو النون عمـر المبارك (والد زوجة الكاتب الطيب محمد الطيب).

قال الأديب علي الملك، في كلمة له عن المطرب كمال ترباس ابن حي السيد المكي : «كـمال تربـاس بدأ تنكَّب طريق الفن من حلقـات الدافـوري وإيقـاع كرة الشـراب، وسمع بأيام «تور كـبير» الذي كان «طبيـق» كرومة فترة من الزمـان. والطبيق هو الذي يقف في صف الغنـاء بعد المطرب نـفســه مـباشـرة (...) ولد ونشـأ في حلة المغـاربة، وهي حلة مما يلي الجنوب والغـرب من مكي ود عـروسة. وفي شـرقهـا القريب طـاحونة كلوبوس (...) ومن بعـد ذلك دار كرومة. كـان تور كبـير من حي المغاربة، وهو فيه أصل وثابت».

وكلما تحدث المرء إلى أحد أبناء حي السيـد المكي سمع أسماء عدة للمرة الأولى، يقال له إنهم «طابقوا» كرومة في حفلاته العامة والخاصة. ويسمع من الأسماء أكثر حين يتحدث الى المشغوفين بتاريخ فنون الحقيبة وليالي أم درمان.

يقول فاروق (صـفي الدين) محمود فـرقعون : «حمزة ود التـومة هو الذي كان نديداً لكرومة، وينتمي هو وأخـواه (الياس وعباس) الى الخنادقة. حمـزة كان زميل

كرومة (أي أنه كـان يشيل معه الغناء). وكـانت لديهم أَمَة لها ولد يسمى سـامبو... كـانت مهنتـه تشـقيق جـذوع حطب «الفلنكات» لأفـران ام درمان. وكـان من أبرز مرتادي منزل «أولاد التـومة»: محمد وَدْ دنْـقيّة الذي كان من اول سائـقي سيارات الأجرة (التاكسي) في ام درمان. ». وكان ود دنقيـة والياس يغنيان الحومبي، وكان ذلك هو غناء الطمبـور السائد قبل ازدهار فن الحقـيبة على يد الحاج سـرور. وبعد فتـرة تخلى الياس وعـباس عن غناء الحومـبي، وامتـهنا مع أخيهـما حـمزة صنع الأحذية البلدية (الشـباشب والمراكيب). وكانوا أثناء صنع الأحذية بمـراحله المختلفة يقتلون الوقت بالغناء والإيقاع. وكان منزلهم ملاصـقاً لمنزل والدة كرومة، فلما كان صغيـراً استفاد من خـبرتهم في التوقيع والغنـاء. وكان يحصل على قصـيدة يبدأ تلحينها في غـرفته، ويخرج ليقـوم بتوضيبهـا هناك»، أي في منزل «اولاد التومة». «وعندما يكون عدد زوارهم كبيراً بحيث يصعب توقيع الغناء، كانوا يأخذون كرومة معهم الى منزل عبد الله ود صبر نعمة للتوقيع هناك. وأذكر أن حمزة سئل مرة بمن تأثر كرومة؟ فقال: بسرور».

وكانت موهبـة كرومة في التلحين غزيرة، لذلك كان انتـاجه لا ينقطع. واستطاع في فترة وجـيزة ان يفرض صوته ونفســه على كبار شعراء الغناء في تلك الفترة. وعلى العكس من قـريبه ومـعلمه الفنان سـرور، تميز صاحبنا بـالهدوء، والحـياء الشديد، ولم تكن نفسه تألف السهر بعيداً عن منزله في حي السيد المكي. لذلك كان الشعراء يأتون إليه في داره ليهدوه قصائدهم. وكانت المعجبات تأتين بشارع المنزل وقتما اتفق، وهن مطمئنات الى أن الفنان الكبير لا يفارق غرفته.

ويشير المغـربي الى أن هذا الفنان السوداني العظيم كان متعلقاً للغاية ابان يفـاعته بالمطـرب الشـيخ العـدار من أبـناء الموردة، وهو من المطربين الذين دَرَسَـتْ آثارهم وانمحت.و يقول إن كـرومة «نادراً ما تخلف عن حـفلة يحييهـا هذا الفنان مهمـا بعدت المسافة أو تعددت الأحياء». غير أن كرومة اهتم أيضاً - فـي ما يبدو - بما كان يسمعه

من أغاني الرواد الذين سبقوه: محمد أحمد سرور، عمر البنا (حين كان مطرباً)، علي الشايقي (وهو فنان كبير جداً لكنه نُسي أيضاً)، والامين برهان (وهو ملحن كبير سبق كرومة وعاصره)، وعبد العزيز المامون (وهو أيضاً لم يبق لصوته أثر).

وتقتضي الأمانة أن يشار الى أن من مصادر النغم المهمة في وجدان كرومة إعجابه بالفنان سرور. يقول الشاعر إبراهيم العبادي إن من أوائل الأفراد الذين «زاملوا» سرور، معاونين في فرقته الغنائية الفنان برهان. «وفي عام 1926 إنضم كرومة إلى فرقة سرور» ويعني ذلك أنه مهما كان شأن نبوغ كرومة وموهبته، فهو تعلم صنعة الغناء نفسها على يد سرور. وكان بعدما استقل فنياً عنه يقتدي به في حسن الهندام ، وإحكام الصنعة، وإتقان الألحان، وحسن توقيعها.

وكان المجتمع السوداني مفعماً بالأنغام والميلوديات التطريبية: أغاني السيرة (وقد رأينا في إشارة سابقة كيف استقى منها كرومة لحن إحدى أشهر أغنياته «تم دور والدّور»)، أغاني الزراعة والعمل والسواقي، وأغاني حفلات الأفراح.

من المحطات المهمة للغاية في حياة كرومة لقاؤه مع الشاعر والفنان الكبير عمر البنا. وقد سألت السيد فاروق (صفي الدين) محمود عن اللقاء، فخلص الى أن عمر البنا هو الذي أطلق على كرومة لقب «الكروان» الذي حمله عن جدارة ولم يحمله أي مطرب سوداني بعده طوال العقود الماضية. وقال فاروق: جاء عمر البنا راكباً حماره في المنطقة الواقعة شرق الفريق (حي السيد المكي).. كانت المنطقة التي تحتلها حالياً المدرسة الاهلية عبارة عن خور (شرق الجامع الحالي)، ويسمى «خور الاهلية». كانت تتجمع فيه مياه الامطار، وكان المحل أشبه بالشاطئ. كان صبيان الحي - ومنهم كرومة - يتسامرون ليلاً هناك، وتنتهي كل «قعدة» كالعادة بالغناء. كان عمر البنا عابراً بحماره، وكان الصبي كرومة يترنم بأغنيات سرور. فتوقف البنا واصغى وسأل: البيغني ده منو؟ فقال له احدهم: ده كرومة. فرد عمر البنا: ده مش كرومة، ده كروان.

غير أن المغربي ذكر شيئاً آخـر: «تصادف وهو يترنم في أحد الأزقة ان استمع اليه الشاعر عمر البنا وكان يدندن بمطلع لاحدى أغنيات عمر نفسه على نسق الاستغاثة مما كان يصدح به الفنان الشيخ العَدّارْ، وقد جـاء فيها: «وداعة الاولياء اللحق شرها الحنّانة يتمحق». فـأعجبه الصوت أيما إعـجاب، واستوقفه يسـأله ويستزيده. ومنذ ذلك الحين عرف عمر أن نجماً جديداً قد بزغ في دنيا الغناء»

إذن فقـد بدأ كرومـة الغناء منذ أن بلغ الثانيـة عشرة من عـمره، حـسبمـا أفاد المغربي. واتسع نطاق شهرته عند بلوغه عامه الرابع عشر. وكان مشحوناً بالالحان التراثـية التي ترددها النســاء في «السيـرة»، وبألحان المدائح النبـوية التي تنبع من البيوت الصوفية الكبيـرة في أم درمان. وكان من المصادر التي شكلت نبوغه الفني ترديده لألحان الحـاج محـمد أحمـد سرور، والامين برهان، والشيـخ العدّار، وعلي الشايقي. وكان هؤلاء أسـاطين الطرب في ذلك الزمان. غير أن انتاجه تميـز بأشياء كثيرة تختلف عمن سبقـوه، لعل أهمها أنه لم يلجأ الى «مجاراة» الالحان، وكان ذلك تقليداً شائعاً بين المشتغلين بالغناء عهدذاك.

يقول المطرب السـوداني الكبير محمـد وردي في معرض تقويمه لانتـاج كرومة: «معظم أغنيـات كرومة كان يؤلفهـا على سلم دو مينور (ماينور)، وهو يقـابل مقام النهاوند في الغناء العـربي، وكلاهما ـ دو ماينور والنهـاوند سلم حَنين للغاية. وأنا شخـصياً عملت مـعظم أغنياتي الكبيـرة في هذا السلم أو المقام. وأعتقـد أن ذلك قد يعني أن سلم دو مـاينور ربما كـان المقام الذي تُـفطر عليه الأذن الخـمـاسيـة منذ البداية». ويقـول المطرب عوض شمبـات الذي زامل كرومة بعض الوقت: «كـرومة شديد في الألحان وعنده خاصيـة في الألحان ما سمعت زول زيّو. و90 أو 95 في المية من الغناء السوداني جـاء من كرومة. دي ما مجـاملة ليهُ. ده الحاصل. أنا كنت ضده، لكن لازم انصفه».

أفاد كـرومة من فـترة المضاربات الشـهيرة (نحـو 1926)، من دون مشـاركة فـعليـة فيـهـا، وذلك بتنافس الشـعراء على حـنجرته. والثـابت في هذا المجـال أن

«المضاربات» ـ وهي تعني منافســات تحولت خصومات ـ نشــات أساساً بين الفنان الحاج محمد أحمد سرور والفنان الشــاعر عمر البنا. أبرم الاول حلفاً مع الشاعرين ابراهيم العبادي ومحــمد ودّ الرضي يقصران فيه أشعارهــما الغنائية على حنجرته. بينما اعتمد عمر البنا على نفسه نـظماً وتلحيناً. وبعد فترة استطاع سرور ومؤيدوه اقناع الشاعر عبيد عبد الرحمن بالانضــمام الى هذا المعسكر. ولما كان الشاعر الكبير سيد عــبد العزيز يبــحث عن صوت يردد قصائده، فــقد وجد الطريق ميــسوراً الى الفنان الناشئ كرومة. ولهذا فإن أول أغنيات كرومة كانت من نظم سيد عبد العزيز. وكانت أولى أغنياتــهما «يا جدية الصيــد ما شفنا خلافك»، ثم جــاءت بعدها أغنيات كثيرة أشهرها: الملكة الكامل جمــالك، سيدة وجمالها فريد، يازينة الملا، يا بت ملوك النيل، مســوا نوركم، سيب دلالك، ظبي الريم الحــسنه وافر، يا فرحــة الروح شفنا، نظرة ياالسمحة ام عجن، انا ما معيون، صباح النور عليك يازهور.

وانضم اليه لاحقاً الشاعر عمر البنا بعد اعتزاله الغناء، ورفده بعدد من الاغنياتت الخالدات. والتف حــول الفنان العبقــري عدد آخر من الشــعراء الذين لم يكونوا أقل تأثيراً من كرومــة نفسه في الساحة الفنية: مــحد بشير عتيق، عــبد الرحمن الريح، وغيرهما. وتميز تعاونه مع الاخير بأنه الشــاعر الوحيد الذي قبل كرومة منه ألحاناً جاهزة.

وقد حقق كرومة شهرة عمت السودان من أقصاه الى أقصاه. وإن كنا قد أشرنا الى ما أثر عنــه من اعتناء بمظهره وأنــاقته، فــلا بد من الاشارة أيضــاً الى أنه كان حريصاً على اقتناء العطور الراقية، وقد انتج مصنع «الشبراويشي» في مصر عطراً وضع على قارورته صورة الفنان السوداني كرومة، وســماه باسمه، «فعل ذلك بعد التأكد من شعبية الفنان الانيق» حسبما ذكر الاستاذ حسن نجيلة. وانتج هذا المصنع نفسه نوعين من العطر وضع على احدهما صــورة السيد علي الميرغني، وعلى الآخر صورة السيد عبد الرحمن المهدي.

لا يمكن إحصاء الاغنيات التي تركها كرومــة، ومن ميلودياتها المتنوعة والبسيطة يمكن القــول إنها شكلت جــانباً عظيــماً من الوجدان الســوداني وأثرت في التفــكير الموسيــقي لدى غالبيــة المشتغلين بالتــأليف الموسيــقي في البلاد على مر العــصور. ونقول لا يمكن إحصاؤها، لأنها ببساطة ـ مــثل تراث «حقيبة الفن» الكبير، لم تدون كلها، ولــم يسجّل بعضــها. وقــد قيض الله مطربين آخــرين أبرزوا بعض تلك الدرر التي كان يمكن أن تنسى. ومــن ذلك ـ مثلاً ـ الاغنية المــعروفة «ضامــر قوامك لان» لحنها كرومة العام 1936 ولم يسجلها، وقد سجلها الفاضل احمد في اسطوانة. ثم سجلها للإذاعة ميرغني المأمون واحمد حسن جمعة.

وكان كرومة على رغم صغر سنه واعــياً بموهبته ودوره الفني، وأحسب أن ذلك ربما يعزى الى المنافســة الشديدة التي خاضها مع ســرور والأمين برهان، وكلاهما سبقه في صنعة الغناء والتوقيع. غير أني لست ميالاً الى ما يتردد أحياناً عن طبيعة عــدائيــة توصف بهــا العلاقــة بين كــرومــة وكل من ســرور وبرهان. فقــد كــانوا متــجاورين في المسكن، الى جــانب الإشارة الســابقة الى القــرابة الأسرية بينهــما. فضلاً عن أن رواة أحداث ذلك العصر يتناقلون روايات عدة عن إعجاب سرور بهذا اللحن أو ذاك من ألحان كرومة فــيأخذه منه ليردده ويشتهر عــلى حنجرته أكثر من ارتباطه بملحنه الحقيقي كرومة.

وحتى حين تقع خصومة فإن الوسط السوداني لا يعدم من يتدخلون بين الناس سعياً الى الصلح وإعادة الأمور الى نصابهــا الطبيعي. ومن أشهر الخلافات بين هذا الثالوث الفني الغنائي ما حــصل بينهم من تنافر وقطيعة بعد عــودة برهان وكرومة من رحلة الى القــاهرة شــهدت تســجــيل عدد من الأسطوانــات. وقد تدخل صــديق مشترك للأطراف الثلاثة ليحــضهم على الصلح وإزالة ما علق بالنفوس. ولما نجحت الوساطة دعا جميع معجبي المطربين الثلاثة الكبار الى حفلة نهارية كانت الأولى من نوعــها في مــدينة أم درمــان. وذُكر أن ســرور ابتــدر الحفلة بــ «رمــيــة» ثم تغنى

بقصيدة مصطفى بطران «أطرد الأحلام يا جـميل واصحى». أعقبه الأمين برهان بـ «رمية» مطلعها «جيت مـارّي بي ودّ أُرو» ثم دلف الى أغنيته المعروفة «يا عيني وين تلقي المنام أحبـابك جفوني». وحين حل دور كـرومة لم يخالف زميليـه في التوسل الى الغناء وجمـهوره بـ «رمية» مطلعـها «صدفـة وافتنا واقفة ويحـيدة»، ثم تغنى بلحنه الخالد «جاهل وديع مغرور» من نظم الشاعر عبيد عبد الرحمن (وهي مسجلة لدى الإذاعة بصوت ثنائي أولاد شـمبات وبصوت الفنان عبد العـزيز محمد داود). وكانت تـلك هي المرة الأولى التي استـمع فيـها الفنان سـرور لهذا اللحن، فـقال ـ بصوته الجـهوري ـ «من يحـارب كرومة يحـارب الفن ومن يصالحـه فقـد صالح الفن». وكـانت تلك نهـاية ذلك الخـلاف بين الرواد الثـلاثة الذين أسـسـوا الأغنيـة السودانية المعاصرة.

غير أن من أهم ما قام به كرومة خلال سني عمره القصير، أنه بذل أول مجهود للتعريف بالغناء السوداني. فقد زار بيروت في الثلاثينات في القرن العشرين، وقدم أغنياته لعـدد من المستـمعين اللبنانيين. ويعـتقد أنهـا المرة الاولى التي يؤدي فيـها مطرب سوداني وصلة غنائية في العالم العـربي. ولا يشمل ذلك بالطبع مصر. وقد رافق كرومـة الى لبنان الشاعر عمـر البنا الذي أوحت له أجواء جبل لبنان بأغنيـته الشهيـرة «يانسيم الروض زورني في الماسية... جيب ليّـا الطّيب من جناين آسيا... أنعشْ روحي وزِيل الألم البيْ».

وفي سياق رحـلاته الفنية زار كرومة مصـر 4 مرات، أولها في 1929، ورافق في تلك الرحلة الشـاعر عمـر البنا والفنان علي الشايقي والتـوم عبد الجليل وعـبد المطلب أحمد حـدباي ومحمد الامين بادي. وزارها ثانية في 1931، ورافقـه الشاعر ابراهيم العبـادي والفنانان محمد احـمد سرور و الامين برهان. وفضّـل كرومة ألا يسجل شـيئا مكتفيا بـ «الزمالة» (أي الترديد وراء المغـني). ولا ندري لماذا أحجم كرومة عن انتهـاز تلك الفرصة الثمينة للتسجـيل، ولكن يبدو على الأرجح أن خلافا

نشب بين المطربين الكبار الثلاثة كان سبباً وراء إحجام كرومة عن تسجيل أغنياته. وقد وردت إشارة سابقاً الى الطريقة التي عولج بها ذلك الخلاف.

زار كرومة مصر مرة ثالثة في 1933. رافقه هذه المرة الشاعر عمر البنا والفنان الامين برهان. ثم زارها العام 1939 مع عمر البنا والامين برهان وعلي أبو الجود. وسجل معظم الاسطوانات التي أصدرها لحساب شركتي أوديون وميشيان. وحرصت ادارة شركة اوديون على تقديم كرومة في اسطواناته بلقب «كروان السودان» أو «مُجَدِّد الفن كرومة».

ومع أن كرومة أدرك افتتاح محطة الاذاعة السودانية في 1940، إلا أننا لا نعرف لماذا لم يكن من أول الاصوات التي صدحت عبر أثيرها. ولا ندري لماذا لم يرافق الحاج محمد احمد سرور الذي بادر الى المشاركة في برامج الاذاعة منذ اليوم الاول لبثها. ولا توجد أي معلومات أو وثائق عن أي مشاركة لكرومة في برامج الاذاعة طوال الفترة التي سبقت وفاته: نحو ست أو سبع سنوات.

كان كرومة عفاً وعفيفاً للغاية، لذلك لم تتردد أقاويل في شأن تفسير عدم زواجه. وقد أشار الاستاذ حسن نجيلة الى أنه كان من شدة احترامه للجنس الآخر، يرفض أن يدخن سيجارته أمامهن في حفلات الاعراس التي تتميز بأجواء مرتخية وطبيعية. غير أنه كان يهيم بالجمال أيما هيام. وقد بلغني أنه كان ينتظر مرور بعض الآنسات قرب نافذة غرفته المطلة على شارع صغير ليقذفن اليه بالمناديل والطواقي التي عكفن على حياكتها بأيديهن تعبيراً عن حبهن له، وعما تثيره أغنياته في نفوسهن.

وبالطبع فإن مشكلة كرومة - كمبدع - أنه استسلم للإدمان. وقد أشار نجيلة الى ذلك، وعزاه الى رفض الصبي كرومة تقبل نبأ وفاة أبيه. وأبلغني أحد أصفياء الفنان الراحل أنه ما كان ليكتفي بزجاجتين أو ثلاث كل ليلة! ويبدو أن مشكلة

كرومــة كانت أعمق من ذلك بكثـير. ولا شك في أن كبـرياءه وتماسكه حالا دون أن يكشف عن معاناته الحقيقية التي منعته من الزواج رغم هيامه بالغيد والحسان.

ومثل غـموض أشيـاء كثيـرة في حيـاة هذا الرائد العظيم، كان أيضـاً موته في ظروف غامضة لا يزال التضارب يحيطها. تذهب أشد الروايات رجوحاً وشيوعاً الى أنه توفي فـجأة مـتأثـراً بمضاعـفات الادمـان، وهي رواية يعـضدها مـا تواتر عن معاصـريه في هذا الشأن. وثمة روايات عن أنه ربما مات مـسموماً أو «مـسحوراً» بسبب غيرة أعمت قلب زوج كانت زوجته مـولعة بغناء كرومة ومعانيه. والثابت أن كرومــة شعر بمغص شــديد في المعدة، ونقل الى المستـشفى بعدمـا بدأ يتقيـأ دماً. وهناك فشل الاطبـاء في إنقاذه، وأسلم الروح الى بارئهـا مبكياً عليـه في كل أنحاء السودان وفي الخارج حيث توجد أقليات سودانية، كما في مصر مثلاً.

ولا شك في أن تلك العـادة الضـارة كـانت تتـسـبب في انعكاسـات تؤدي الى الاكتئـاب في كثير من الاحيـان. ذكر الفنان عوض شمبـات الذي لزم كرومة بضع سنوات في الثلاثينات أن الأخير كان يتـضايق من نفسه حين يفرط في الشرب لأن حباله الصوتية ترتخـي الى درجة لا ترضيه. كما أن من الاسباب الباعـثة للاكتئاب عدم وجود خصوصية في حياة كرومة، إذ لا تخلو غرفته من رفيق مقيم وأصحاب يتنادون منذ الصباح ويبقون ما طاب لهم البقاء، بين التواقيع والانس وكؤوس المدام التي لا تنقطع. وعلى الرغم من شـيوع أصناف المشروبات الاجنبـية المعروفـة، فإن كرومة بقي وفياً للمنتج المحلي حتى النهاية المريعة.

إعتاد المطرب العبقري أن يتناول وجبـاته في منزل أحمد محمد علي. وفي الايام الاربعة السابقة لوفاته كان الفنان الراحل يشكو من إنعدام شهيته. وفي يوم رحيله نزف من الاذن ثم نقل الى المستشفى حيث فارق الحياة بعد نحو ساعتين.

وعلى صعيد دوره التجديدي، اقتدى كرومــة بنهج الحاج محمد أحمد سرور في إدخال الآلات الموسـيقيـة. وذهب في ذلك الى أبعد حد من الجـرأة والتجريب، فـقد

استعان بالكمان والأكورديون، ثم استعان بالبيانو في أغنيته الشهيرة «دمعة الشوق كبي»، وهي من كلمات الشاعر مصطفى بطران. بل أدخل آلة الكلارنيت في الغناء السوداني حين استعان بعازف الكلارنيت ابراهيم سليمان ليرافقه في تسجيل أغنية «النسيم الفايح» التي صدرت أسطوانتها في عام 1936.

غير أن نبوغ كرومة يتجلى في استعانته بمخزون ثر من النغم والالحان، حتى أنه يصعب القول إن إحدى أغنياته تشبه أخرى. واستطاع أن يفارق العادة الشائعة بين فناني زمانه وذلك بامتناعه عن مجاراة الالحان.

وكان أسلوبه في التلحين فريداً، إذ ««كان له ما يعرف بشوارد الألحان، فهو قد يلحن عدة قصائد بلحن واحد في المقطع الاول، ثم يتحول ويغير باقي ألحان القصيدة في الابيات الداخلية. ويظهر ذلك في قصائده فلق الصباح، رشا يا كحيل، جسمي المنحول».

ومن أغنيات كرومة الخالدات: «دمعة الشوق» وهي من نظم الشاعر مصطفى بطران الذي يشير فيها الى معاناته من داء السل، إذ يقول «صدري مزماري والدموع شربي». سجلها كرومة في أسطوانة انتجتها شركة ميشيان العام 1938. وتتفرد هذه الأغنية بأنها إضافة حقيقية إلى ديوان الغناء السوداني، فهي المرة الاولى التي تسجل فيها أغنية حديثة بمصاحبة البيانو. وكان السائد قبل ذلك أن يستخدم الأكورديون والكمان والقرب الاسكتلندية والقانون (كما في بعض أغنيات ابراهيم عبد الجليل). ولا بد من الإشارة الى أن الفنان الخالد خليل فرح كان قد سبق السودانيين جميعاً الى التسجيل بمصاحبة البيانو. وقد تغنى عوض وابراهيم شمبات بهذه الاغنية (دمعة الشوق) في الستينات، وكان «الكورس» هما ثنائي «اولاد الموردة» ثم تغنى بها الكابلي في نهاية الستينات ومطلع السبعينات. وفي مستهل الثمانينات توفر على توزيعها موسيقياً الكوري أوشان مدرس الموسيقى في

معـهد الموسـيقى والدراما. وكـانت في كل فتـرة تقدم باسلوب جديـد لكن السداة الأساسية للحن كرومة لا تزال طاغية على كل أساليب أدائها على مر العصور.

□□□

ـ الك، علي: من أركـان الدنيـا: وأقول كـلام في الريد زي النجـوم والماس، الأيام الأسبـوعي، ع 6647، السنة 19، السبت 3 يونيو 1989، ص 8.

ـ مقابلة مع الشاعر إبراهيم العبادي، في برنامج «ضيف الأسبوع»، إعداد وتقديم محمد سليمان، المكتبة الصوتية للإذاعة السودانية، بثت في 1972.

ـ المغربي، مبـارك: من اعلام الغناء السوداني ـ كرومة، الملحق الثـقافي، يحرره محمـد عبد الحي ويوسف عايدابي، الصحافة، 15 ربيع الاول 1395 هـ الموافق 28 مارس 1975، ص 52.

ـ محمد وردي، مقابلة، لندن، 13/10/1995.

ـ مختار محمود الصادق سعد ابو عجاج ـ مقابلة معه بمنزله في 13/8/1995 بحي السيد المكي (رافقني اليه السيد عبد الحميد شلبي).

ـ أ.ي: سوداني مقـيم بالقاهرة، رسالة عن الفنان كرومة، أسـاتذة وتلاميذ، صحيـفة «الخرطوم»، القاهرة، ع 1720، 5 فبراير 1998، ص 2.

ـ عوض شمبات: حديث في حلقة من برنامج «حقيبة الفن»، تقديم عوض بابكر، بثت في رمضان 1420 هـ.

ـ عبد الكريم، ابراهيم أحـمد، الفريق ـ برنامج «نسايم الليل»، تلفزيون السودان، القـناة الفضائية، بث في 14/7/1998.

●●●

أشهر أغنيات كرومة

من نظم الشاعر سيد عبد العزيز:

- الملكة الكامل جمالك (1932ـ مسجلة بصوت «أولاد برى» بابكر وحميدة)
- شفنا الكان قبيل منصان (1931)
- سيدة وجمالها فريد ـ 1929ـ (مسجلة بصوت سرور)
- زينة الملا (1930)
- منار المعالي (1927)
- فريع الطيب (1926)
- يا بت ملوك النيل (1932)
- مسوا نوركم (1930)
- سيب دلالك (1929)
- نغم فيه (1927)
- ليلة كانت أبهى ليلة (1931)
- ذات الخال (1929 ـ من تلحين سرور)
- يا أم جمالاً يشفي السقيم (1930)
- ما صيدة وادي (1926)
- سيبي لي شيء في روحي (1928)
- يا بليبلة (1926)
- من سجيعك يا حمامة (1926)
- كانت ليلة (1926)

ـ حـبي حدايقه (1926ـ «من أوائل الأغاني التي غنيت» حـسبما جاء في ديوان الشاعر «أنة

المجروح ـ ط2، الخرطوم، 1999).

ـ هل إلى وداد (1927)

ـ يدري حالي (1926 ـ يقول الشاعر «أعتـقد أنها أول أغنية سودانية موشحة» ـ راجع ديوان «أنة

المجروح» ـ ط 2، 1999)

ـ المال بالزهور (1927 ـ لحن عبد العال الحاج بريمة)

ـ حبيبي جمالو (1929 ـ مسجلة بصوت عبد الله الماحي)

ـ لياليك أسمى (1928)

ـ ليلة هل فيك طيف حبيب (1928)

ـ للعزة حسنك خال (1931)

ـ بهواك (1932 ـ مسجلة بصوت ابراهيم عبد الجليل)

ـ مكارك الأخلاق (1932)

ـ ظبي الريم (1930)

ـ الجنان في الدنيا (1930)

ـ الموزة (1927)

ـ أشجاني سـجيعها (1926 ـ أول قصـيدة غنائية لسيد عـبد العزيز وقد لحنها عبد العزيز المامون

وأداها كرومة).

ـ مالك الحِمَى (1927)

- الساده (1931)

- الليالي الفوق الجنان (1935)

- ليلة الوصال (1926) - سجلها في أسطوانة المبارك إبراهيم (1928) بأداء موسيقي وبصحبة

كورس نسائي مصري.

- فرحة الروح (1930)

- حبك حي (1928)

- هب لي يا نسيم (1927)

- ضناني هواك (1927)

- دمع الشوق (1928) وأداها عبد الله الماحي أيضاً.

- حور الجنة (1926)

- ما معيون (1928)

- جدية الصيد (1929)

- بدري وديني (1927)

- أسماء (1926)

- يا أماني جار بي زماني (1929- لحنها عبد الله الماحي بطريقة مختلفة وأداها فنانون عدة)

- الجوهرة (1927)

- زهيرة روض الجنان (1926)

- يجلي النظر يا صاحي (1929- مسجلة بصوت سرور).

- من حور الجنان (1932)

من نظم الشاعر خليل فرح:

- فلق الصباح
- فوق جناين الشاطي (سجلت بصوت حدباي)
- تم دور واتدور

من نظم الشاعر عمر البنا:

- زيدني في هجراني
- يا حبيبي جفيت
- انهض يا شباب
- نعيم الدنيا
- نسايم الليل
- زهر الروضة نور
- غزالي يا غزالي
- حليل ايام انسنا الظريفة
- غردت جنح الليل
- المنعوك أهلك
- هجد الأنام
- شيل يا قمري سلامي
- طال وجدي بيك
- النسيم الفايح
- خليني أشوفك
- الهلال (1934- سجلت في اسطوانة العام 1936)

- نغمات القمري
- لا تؤاخذني في ما جرى
- في الطيف أو في الصحيان
- زهرة الروض الظليل

من نظم الشاعر عبيد عبد الرحمن:

- ياعين بتخافي مالك
- جاهل وديع مغرور (1932)

من نظم الشاعر محمد بشير عتيق:

- غير شادن الارام (1930)
- بدري لي حسنك سحر (1930)
- زاهي في خدرك (1930)
- أرجوك يانسيم روح ليه (1936)
- يا ناعس الاجفان (1936)
- حلمك يا جميل (1936)
- بين اشتياقي وصدها (1937)
- هيا ياشباب (1938)
- بي شوقك يفرحني (1940)
- ذبت وجدا في هواك (1941)
- عجبا حبي ساكن قلبي (1941)
- ما بنسى ليلة كنّا تايهين في سمر (1941)
- اذكري ايام صفانا (1942)

- هل تدري يانعسان (1943)
- يانسيم بالله أشكيلو (1942)
- أول نظرة (1942) (سـجلهـا منـفـرداً مع علي ابو الجـود وحـده كورس)
- ليلة ويالها من ليله (1942)
- الرشيم الأخضر (1942)
- رونق الصبح البديع (1942)
- كل ما اتأملت حسنك يارشيق (1943)
- ياحبيبي هل تدري (1943)
- قوم نرتشف خمر الهوى (1943)
- يا حبيبي عرج بي وميل (1943)
- أنا من يدري (1943)
- ألهمتني الحب والشعور (1944)

من نظم الشاعر ابراهيم العبادي:

- جدي العُزاز الجيدو قزاز
- يا عزة الفرق بي طال

من نظم الشاعر عبد الرحمن الريّح:

- جاني طيـفه طايف (أول أغنية له من نظم وتلحين الشـاعر ، أذيعت العام 1943)
- درتي الجيدة حلمك علي ياسيده
- عشقت شادن عيونو ساحره

- النرجس (يامدلل والاقحوان فتح على غصنك اشكال والوان)
- يا أملي وغاية المنية
- طال غيابك ياقمر (مجاراة لقصيدة عتيق «بدري لى حسنك سحر»)
- سامي الشعور زارنا

□□□

ود ماحي

وُلد عبد الله الماحي سعد عبد الرحــمن الصافي في البجراوية نحو العام 1908، وهي السنة نفـسـها التي انـتقل فيـها فنان كـبوشيـة الكبيـر محمـد ود الفكي الى العاصــمة الخرطوم، ليحـدث فيها ثورة تجـديدية في الغناء. وكان جده الفكي عـبد الرحمن الصافي من أبرز علماء الدين في المنطقة.

أُلحق ود ماحي بخلوة الفكي بابكر، والد محـمد ود الفكي. وبدأ الغناء نحو العام 1923 بأغنيات فن «الطمـبور»، وهي المرحلة التي كانت معـاصرة آنذاك من مراحل الأغنية الســودانية. والطمبـور هنا ليس مقـصوداً به الآلة الموسيـقية المعـروفة في شمال السودان، بل هو الغناء الذي يستخدم فيه أسلوب الكرير الحلقي. وسرعان ما دلف ود ماحي الى أداء أغنيات «الحقيبة» التي كان عميد الفن محمد أحمد سرور قد ابتكر طريقتها في مستهل تلك العشرية من القرن العشرين.

وود مـاحي ـ هكذا اشتـهر لدى مـعجـبي فنه ـ هو أول مطرب حـديث (بمعنى أنه ينتمي الى مرحلة «الحقيبة») توجـه الى القاهرة لإنتاج ألبومات (أسطوانات). وقد أنتج في رحلتـه الأولى الى القـاهرة ـ لحسـاب مكتـبة البـازار لصـاحبـها مـحـمد نقـولا كاتيفانيديس الشهير بديميتري البازار ـ 13 أغنية. وفي الرحلة الثانية سجل 20 أغنية.

عرض نقولا كاتيفانيديس على عبد الله المـاحي السفر الى مصر لتسجيل أغنياته في أسطوانات في أكتوبر / تشريـن الأول 1929. وكان عرضه ينص على منح ود

ماحي 50 جنيهاً مقابل أتعابه، على أن يتحمل المتعهد نفقات السفر. أما أفراد الفرقة الفنية (الكورس)، وهم إدريس العجيل والطيب عبد الرحمن والشاعر محمد علي عبد الله الشهير بـ «الأمي»، فقد تم الاتفاق على أن يمنح كل منهم 18 جنيهاً نظير جهده. وتمت كتابة شروط عقد العمل على يد محام.

وأسفرت الرحلة الأولى لعبد الله الماحي عن تسجيل 13 أغنية، منها: يا أم جمالاً يسبي العقول، يا أماني جار بي زماني، متى مزاري، نظرة يا السمحة أم عجن، ما بالنِّيَّة، بي غرامك وتنفيذ مرامك، أنا ما معيون، سمت روحي وعمر الحسود، أسعفوني ولا تصرفوني، غني ورق الدوح بالغرام، أحرموني ولا تحرموني.

وتعتبر هذه المجموعة أول أغنيات «حقيبة» يتم تسجيلها في أسطوانات. وينبغي التنبيه الى أن أول أغنية سودانية سُجلت على أسطوانة خارج البلاد هي التي نجمت عن الرحلة الفنية التي قام بها في عام 1927 الفنان بشير الرباطابي الى مصر. وكان يؤدي أغنياته بمصاحبة آلة «الطمبور» المعروفة في شمال السودان.

لم يستخدم ود ماحي أي آلة موسيقية في غنائه. وكان يعتمد على «زميلين» عاوناه في الإنشاد، وهما إدريس عثمان العجيل والياس بشير. وقد سعت الإذاعة السودانية الى لقاء ود ماحي بعد تحديث تقنيات التسجيل لتسجيل «الرميات» التي اشتهرت بها الأغنية في مرحلة «الطمبور»، الذي يستمد اسمه من الأداء الذي يصاحبه الكرير بالحلق.

اعتزل عبد الله الماحي الغناء مطلع ثلاثينات القرن العشرين، في أوج شهرته وتألقه الفني. وعاد الى البجراوية، حيث افتتح لنفسه مقهى في سوق كبوشية. وزاره هناك الفنانان كرومة والأمين برهان.

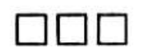
وفي ستينات القرن العشرين زاره الصحافي المطرب محمد الحويج وأبلغه برغبة الوزراء (آنذاك) أحمد خير ومحمد أحمد عروة وأحمد مجذوب البحاري في عودته

الى الغناء، وبعد مساع مـضنية وافق على العودة الى العاصمة للمـشاركة في حفلة أقيـمت في المسـرح القومي في مـدنية أم درمـان. وقد قطع الوزيران أحـمد خـير والبحاري أشـغالهما المعـتادة ليحضرا تـلك الحفلة. وحرصا على مقـابلة ود ماحي وراء الكواليس لإبداء غبطتهما لمشاركته في الحفلة.

ونجح الإذاعي أحمـد الزبير في إقناع ود مـاحي بتسجـيل «الرميات» المعـروفة توثيقاً وحفظاً لها من الضيـاع. وقد استمـعت الى جانب من ذلك التسجـيل الثمين منتصف العام 1999 في إحدى حلقات برنامج «حقيبة الفن». وعاون ود ماحي في أداء تلك «الرميات» زميله عثمان سليمان اللومنجي.

ويعد عبد الله الماحي من أقطاب الطريقة الختمـية في منطقته. ويحرص كثير من أهل المنطقة علـى حضور الموالد والمناسـبات الدينية للإسـتماع الى ود مـاحي يقرأ المولد مع بقية المنشدين. وقد تولى منـصب سكرتير «حزب الشعب الديمقراطي» في البجـراوية قبـيل اندماجـه مع «الحزب الوطنـي الإتحادي» ليكونا مـا عرف لاحـقاً بالحزب «الإتحادي الديمقراطي» الذي يتزعمه بيت السيد علي الميرغني.

تزوج عبدالله الماحي مرتين، ولم يرزقه الله بذرية.



إبراهيم عبد الجليل

عصفور السودان



لا أدري كيف يمكن الحكم على «عصفور السودان» ابراهيم عبد الجليل؟ هل كان متواضعاً؟ أم كان يجهل قدر موهبته وامكاناته الصوتية ومكانته الفنية في تلك المرحلة التأسيسية من عمر الغناء المعاصر في السودان؟ هل كان عزوفاً عن تغيير واقعه الى ما هو أفضل. شأن عامة السودانيين الذين يحسبون تبدل الحال تبديلاً للجلد؟ أم كان لاهياً عربيداً لم يحسب لشيء قيمة حتى أضاع كل الفرص الذهبية التي لاحت له؟

فرص كثيرة لا تحصى. لعل أهمها أن سيدة الغناء العربي الفنانة أم كلثوم هي التي سمته «عصفور السودان»، ودعته الى البقاء في دارها في القاهرة ليتعلم الموسيقى على نفقتها. وأكبرها بالطبع الفرص التي لاحت له أثناء سطوع نجمه الغنائي وذيوع شهرته. هل ضيّع نفسه؟ أم أننا ـ نحن بني جلدته ـ الذين ضيعناه؟ وماذا بقي منه اليوم غير بضع أسطوانات تبثها الإذاعة من وقت لآخر في برنامجها الاسبوعي المعروف «حقيبة الفن»؟

يتميز ابرهيم عبد الجليل عن بقية أقرانه من مطربي تلك الحقبة بأنه المطرب «الحقيبي» الوحيد الذي إنبرى أحد معجبيه لتأليف كتاب عن سيرة حياته. وأجريت مع ابرهيم عبد الجليل مقابلات صحافية عدة استمرت حتى وفاته نهاية الستينات. وذلك بعد أكثر من عقدين عاشهما في شرود وغياب عن الوعي، ونوبات بكاء حميم تنتابه كلما سأله صحافي عن أمجاده ونجاحاته السابقة.

ولد ابراهيم عبد الجليل في حي الموردة العريق في مدينة أم درمان، لأسرة فقيرة، العام 1914 حسبما ذكر صاحب «العصفور الجريح»، أو العام 1917 حسبما ذكر العصفور نفسه في مقابلة أجرتها معه مجلة «الصباح الجديد». وقد ألحق، ككل صغار الحي، بِكُتّاب الفكي (الفقيه) حسن حسنين. وقبل أن يحرز تقدماً يذكر ترك الكتّاب (الخلوة) ليلتحق صبياً بدكان الأسطى يوسف السمكري في سوق الموردة. ويبدو أنه كان مضطراً الى ذلك بسبب وفاة والده. وتعلم على يد الأسطى يوسف صناعة الأباريق والمصابيح التي توقد بالزيت. كما أجاد فنون اللحام. وكان يحرص على الإطلاع ما أمكنه على رغم ضآلة حصيلته.

لم يكن سهلاً على الصبي أن يستقل عن معلمه بعدما حذق فنون المهنة. وحتى إن فعل فما كان سيجد عملاء يترددون على محله بدلاً من التوجه الى «الأسطوات» المعروفين. لذلك كان بعد أن يتوفر على صنع عدد من الاباريق يطوف بها نهاراً مختلف أنحاء المدن الثلاث، وقد يصل أحياناً الى كلية غوردون التذكارية (جامعة الخرطوم)، وهو ينادي معلناً عن سلعته بصوت رخيم. وقد اعتاد طلبة الكلية أن يستمعوا الى نداء الصبي وصوته الرقيق، فكانوا يشترطون عليه أن يغنيهم شيئاً مما يعرف من الغناء قبل أن يشتروا منه. وكان هائماً آنذاك بأغنية الحقيبة المعروفة «بالطويان روض الجنان بي هواك ازداد الجنان» للشاعر أحمد عبد الرحيم العمري.

لاحت فرصة العمر للصبي أثناء إحدى جولاته التسويقية في كلية غوردون، فقد كان محمد ديمتري البازار ـ صاحب مكتبة البازار وأول متعهد لانتاج الغناء في

اسطوانات وكتيبات دعائية صغيرة ـ يجلس تحت إحدى أشجار الكلية. ولا ندري أكان طالباً آنذاك أم أنه أتاها زائراً. لكنه استمع الى صوت بائع الأباريق الذي لم يكن قد تعدى ربيعه الثاني عشر. والارجح أن ذلك اللقاء الذي حصل مصادفة تم العام 1930، إذ إن البازار تعاقد مع ابراهيم عبد الجليل على السفر الى مصر لانتاج أغانٍ في اسطوانات العام 1931.

غير أن رواية البازار، في المقابلة التي أجراها معه مؤلف هذا الكتاب، تختلف كثيراً عن ترجمة صلاح فرج الله، فقد ذكر أنه بعد النجاح الذي أصابته اسطوانات المطرب عبدالله الماحي فكّر في القيام برحلة مماثلة الى مصر، ولكن مع صوت آخر. «ذات يوم أثناء توجُّهي الى فرع مكتبتي بأم درمان صادفت شاباً يافعاً يدندن بصوت عذب وهو يعبر شارع الموردة. فأعجبني الصوت. ودون سابق معرفة أوقفت الشاب وسألته عن اسمه. فأجابني: ابراهيم عبدالجليل. فسألته هل استمع الى المطرب عبدالله الماحي؟ فردّ بالايجاب. فقلت له إنني أرغب في أخذه الى مصر ليعبيء اسطوانات بصوته. فطلب ابراهيم عبدالجليل أن أستأذن ذويه. واشترط هؤلاء ان أتعهد لهم خطياً بإعادة ابنهم الى السودان. وكانت نتيجة تلك الرحلة عدة اسطوانات لابراهيم عبدالجليل، من أشهرها «الشّويدنْ روض الجِنَانْ» وهي الأغنية التي كان ابراهيم عبدالجليل يدندن بها حين صادفتُه في شارع الموردة. وكذلك أغنية ''يِنُوحَنْ لَيْ حَمَامَاتِنْ'' ...».

كانت الساحة الفنية مزدهرة آنذاك. فقد أكملت الأغنية «الحقيبية» التي ابتكرها الفنان محمد أحمد سرور عقداً من عمرها، ورسّخت مستوياتٍ محددةٍ في التعامل مع النص واللحن والأداء، إذ كانت قد تكونت أول «لجنة نصوص» غير حكومية العام 1926 ـ طبقاً لصلاح فرج الله (ص 26) ـ برئاسة شريف أحمد عمر، وبتشجيع من محمد ديميتري البازار. كما أن خبرة السودانيين بالآلات الموسيقية بدأت تزيد، وممن برزوا في هذا المجال آنذاك محمد جوغان الذي أتقن عزف

الاكورديون والعـود، وكان يرافق بالعزف الفنانين الأمين برهان وكـرومة وسرور، كما كان يصلح الآلات الموسيقية، مما يؤكد تزايد وجودها.

ولما لم يكن السودان قـد عرف شيئـاً من تقنية التسجـيلات الغنائية، فقـد كانت مصر هي الملاذ الوحيد. وهكذا اتفق البـازار مع ابراهيم عبد الجليل على السفر الى القاهرة. ويبـدو أن الأخير كـتم الاتفاق عن أهله، إذ قـال لمحرر «الصبـاح الجديد»: «كنت صغيراً.. عـمري كان 13 سنة. إتفقت مع واحد خواجـة. أهلي ما كان عندهم خبر، لانهم ما كان بخلوني أمـشـي. لما وصلنا حلفا كان في تلغراف (وصل) قدامي بأن يقـبضـوني ويرجعـوني لام درمـان. في واحد في حلفـا أدى الخواجـة خبـر بموضوع التلغـراف، والخواجة قام وزّعنـي، وكنت شافع صغيـر زي أي واحد من أولاد حلفا الصـغار. والزول الجـاهُو التلغراف أصله ما شـافني قبل كـدة، فدخلت الوابور ورحت مصر وسجلت الاسطوانات». وواضح أن هذه الرواية لا تستقيم مع قصة التعهد الخطي الذي وقعه البازار لذوي الفنان اليافع.

مكث الصبي في مصـر 17 يوماً. وإثر عودته زال غضب ذويه بعـدما علموا أنه عاد بحصيلة من المال بلغت جملتها 50 جنيهـاً. وهو مبلغ كبير حقاً عهدذاك. وتمكن أن يسافر الى مصر ثماني مرات بعد ذلك. ولذلك «كانت مصر منطلق عطائه وبوابة نفاذهُ دلف منها وولج دنيا العطاء المنظم المسؤول».

وفي إحدى رحـلاته الى مصر شـارك في إحياء حـفلة في «تياترو الماجسـتيك» لصاحبه الممثل الكبير عـلي الكسّار، وقابل هناك المثلين نجيب الريحاني وأمينة رزق. غير أن صـلاح الدين فرج الله يقول إن زيارة ابراهيم عبـد الجليل الاولى الى مصر العـام 1931 هي التي شـهدت أول لقـاء بينه وبين السـيدة أم كـلثوم، إذ شـاهدته مصـادفة في اسـتديوهات شـركة أوديون الألمانيـة أثناء تسجـيله إحدى أغنـياته، فأعـجبت بصوته الغـلامي الجميل، ولـقبته «عـصفور الـسود ان» وهو اللقب الذي لازمه حتى وفاته.

أما البـازار فيقول، في هذا الشـأن، إنه تصادف وجود سيـدة الغناء العربي في الأستديو أثناء تسـجيل أسطوانات إبراهيم عبدالجليل فأعـجبتْ بصوته. «طلبتْ منه ان يلقِّنها ما يـقول فردّدت معه بلهـجتها المصرية «الشـويدن روض القنَانْ». وكان ابراهيم عـبدالجليل يصـرُّ على ان تقول أم كـلثوم «الجِنان» وليس «القِنان»! وبعـد اللقاء طلبت أم كلثوم أن يلقب إبراهيم عبدالجليل «عصفور السودان».

غيـر أن ذلك لم يكن اللقاء الوحـيد بين عبـد الجليل وكوكب الشـرق. إذ تعددت اللقاءات حتى «ظهـرت إشاعة في السودان عن أنه على علاقة عاطـفية مع أم كلثوم (...) ألبسـتهـما حلة الغـرام وبولغ في تصويرها لدرجـة أن الزواج بينهمـا أصبح وشيكاً» (فرج الله ـ ص 54). فالثابت أن ابرهيم سافر الى مصر للمرة الثانية العام 1935، وقـابل سـيـدة الغناء العـربي للمـرة الثـانيـة. وكـانت زيـارته هذه السنة للإستجمام فحسب، ومكث في القاهرة 45 يوماً. وتمكن هذه المرة من مقابلة شقيقه التوم عبد الجليل وهو أيضاً فنان، أقام في مـصر وعمل موظفاً في الجيش المصري، وكان مسكنه في منطقة التل الكبيـر. وكان التوم سنداً لكل السودانيين الذين وفدوا الى مصر بغرض الدراسة أو تسجيل الاغنيات.

ومما اجتمـع من معلومات ندرك أن عبـد الجليل قابل سيدة الغناء العـربي العام 1935 بالقرب من منطقة الجامع الأزهر. وقال: «تصافحنا في شوق، ثم جلسنا معاً نعابث الزمن بفـواصل من أشجان الحديـث. وازداد إعجابي بالمطربة الكبيـرة ورقة أحاسيـسها، ومتعـة إيناسها، والمحبة والإمـتاعات الحسيـة والمعنوية، حتى أنني لما قفلت عائداً الى السودان كان خيالي يرقص على إيقـاعات أرجو إعفائي من وصفها لكم، فهي كامنة في ضلوعي».

وزار ابراهيم مصر للمرة الثالثة نتيجة تعاقد مع السيد حسن صالح خضر الذي انتج له بعض الاسطوانات في فـابريقة (مصنع) التـاجر الأرمني ميـشيان. وأحـيا

ابراهيم خلال هذه الزيارة حفلة غنائية في مسرح الممثل القدير يوسف وهبي حضره الممثل الكبير بنفسه. أما الزيارة الرابعة، فقد رافقه فيها الفنان عوض شمبات (مطرب الذوات) والفنان الفاضل أحمد. وذكر شمبات للمؤلف أنهما توجها من السودان معاً. غير أن فرج الله أورد أنهما تقابلا في استديوهات ميشيان. وأحيا المطربون الثلاثة حفلة كبيرة في «بار اللواء»، قدم فيها ابراهيم عبد الجليل أغنيته الشهيرة «ضاع صبري»، وقدم عوض وابراهيم شمبات (ثنائي أولاد شمبات) أغنيتهما المعروفة «الزمان زمانك»، وتغنى الفاضل أحمد بأغنيته الذائعة «غبت عن إنساني».

وحدث أثناء هذه الحفلة أهم اللقاءات بين أم كلثوم وابراهيم عبد الجليل. وإذا قلنا إن لقاءاتها السابقة معه تمت في أستديوهات التسجيل فربما كانت مصادفة. غير أن ذهاب أم كلثوم الى «بار اللواء» ذلك اليوم لا بد أن يكون تم عن عمد وبتخطيط مسبق ، إذ اصطحبت معها الفنان الكبير محمد عبد الوهاب.

ويرجح فرج الله أن ذلك كله حدث العام 1948 «تقريباً»، لكن الفنان عوض شمبات في لقائه مع المؤلف أورد التفاصيل على النحو التالي: «مشينا (القاهرة)من هنا سوى سنة 1931، كلنا ساقنا كاتيفانيديس (ديميتري البازار، إذ إن اسمه الكامل ديميتري نيقولا كاتيفانيديس)، أنا وابراهيم عبد الجليل، والفاضل احمد، وواحدة (مطربة) من الموردة اسمها فاطمة خميس. كنا نتعاقب ككورس. حصلت حكاية... عملوا لينا السودانيين حفلة بتذكرها في بار اللوا ء. اتعاهدنا اننا ما نشرب (خمر). ابراهيم عبد الجليل اختفى حوالي الساعة أربعة، وجانا راجع طينة (ثملاً). لبسناه وقلنا ليهُ تقعد ساكت. ام كلثوم ومحمد عبد الوهاب دخلوا الحفلة. كلنا غنينا. قاموا سألوا فين ابراهيم؟ ام كلثوم سمعته قبل كدة. حكينا ليهم الحاصل عليه. اصروا لازم يسمعوه. اضطرينا جبناه وقعدناه في كرسي، نحن الكورس واقفين على طولنا والسر (عبد الله) أصلا بيعزف كمنجته واقف. السر بدا

(العزف)، الكورس شال (ردد المطلع) وهو دخل (بدأ الغناء). والله لو قلت ليهُ ازيك ما يعرف يرد. عليّ الطلاق غنى غُنا، لو كان صاحي مـا يقدر يغنيهُ. والله لما مشيت اعـتذر لعـبد الوهاب عـن انه ابراهيم سكران. قال لـي هذا المخلوق اذا ما سكرْ مـا تخلوه يغني (!) ام كلثوم جات زارته في اللوكاندة اليوم التالي وقالت ليه يا ابراهيم انا عـايزه ادخلك معـهد الموسـيقى العـربية، وتسكن مـعاي، واصـرف عليك، لامن تتخرج. قال ليها اشوف. اول ما طلعت قال لينا: بالله شوفوا «الحلبيّة» المجنونة دي! انا اقعد ليها هنا واخلّي سكَرْ الموردة داك لمنو؟»

غير أن ذاكرة عوض شمبات ربما كانت قد اضطربت شيئاً ما عندما تحدثت إليه، فقد تعدى عقده الثـامن آنذاك. وإذا كنا قد قبلنا أن أولى زيارات ابراهيم عبد الجليل الى مصـر تمت عام 1931، فكيف تكون أم كلثوم قد سـمعته سـابقاً؟! على كل في المقابـلة نفسهـا ذكر عـوض شمـبات أنه زار القـاهرة مرتين أخريـين العام 1932 و1933. ويبـدو منطقيـاً أن الحفلة التي تحـدث عنها في بار اللواء ربما تمت الـعام 1933. والأرجح طبقـاً لرواية البازار أن لقاء أم كلثوم الاول بابراهيم كـان في عام 1931 حسب حديثه الذي أوردناه في غير هذا المكان.

بيد أن واقـعة قيام كـوكب الشرق بزيارة لابراهيم عبـد الجليل في الفندق الذي كان يقيم فيه بمعية زملائه الذين رافـقوه من الخرطوم تؤكد تعلقها الشديد بصوته، ولا نعـتقد أن المسـألة يمكن أن تحـتمل شيـئاً أكـثر من ذلك. لكن صـاحبنا ضـيّع الفرصة، وضيع بعدها نفسه.

يقول صـلاح فرج الله إن ابـراهيم عبد الجـليل زار مصـر مرتين أخريـين العام 1948 ـ وانتج أسطوانة في اسـتديوهـات شركـة أوديون الألمانية ـ وزارها العـام 1949 إثر تعاقد مـع السيد علي عبد الـله صاحب محلات «نيو بـازار» السودانية، وفي هذه الزيارة مكث ستة أشهر في العاصـمة المصرية. ومن اغنياته التي سجلها

خلال تلك الزيارة «بدري فاق بدرك» التي رافقه فيها بالعزف على الكمان العازف السر عبد الله. «وقابل (في هذه الزيارة) أم كلثوم أيضاً». غير أن البازار الأصلي كان يعلن في مستهل العام 1939 عن أسطوانة هذه الأغنية باعتبارها من انتاج تلك السنة. فهل يعني ذلك أن ابراهيم سجلها مرتين لمنتجيْن مختلفيْن؟ من المؤسف أن معظم أسطوانات تلك الفترة لم يعد لها وجود.

ويتدخل الدكتور الحاج س. مصطفى ليقول إن زيارة ابراهيم عبد الجليل الثالثة لمصر تمت العام 1944، وأنه لم يتمكن خلال هذه الزيارة من مقابلة كوكب الشرق، فأنشأ في مذكرته يقول إنه عاد الى وطنه وهو يبكي بحرقة وأنين «لواعجي وأنفاس حبي وحرقة قلبي، لأني فقدت هذه المرة أثر أم كلثوم التي أضاءت في نفسي شمعات الحب والنجوى والهيام». ويمضي الدكتور مصطفى ـ مستنداً الى مذكرات ابراهيم عبد الجليل ـ الى أن الفنان الصاعد وقتذاك التقى أم كلثوم مرة أخرى ومرات يعددها: «في زيارة أخرى بينما كان يتسكع في شوارع السويس وصل به الطريق الى الشاطئ، وكانت في انتظاره مفاجأة سارة، حيث التقى مرة أخرى بالآنسة أم كلثوم، فجلسا معاً تحت إحدى مظلات كازينو النيل. ولنترك العصفور يحكي لنا مشاعره في تلك اللحظة وفرحته: «كيف لا تتم فرحتي وأم كلثوم تدغدغ حواسي بصوتها الرخيم وتعود بي الى حلقة جديدة من حلقات شباب قلبي المرهف، ونخلد معاً بعد غيبة طويلة الى أحاديثنا وإيناسنا ومرحنا وتطارحنا الأحوال والذكريات». ويشير الى أن لقاء آخر حدث بين العصفور وسيدة الغناء العربي في كازينو الشاطئ في السويس. ووصف عبد الجليل اللقاء بأنه كان «سعادة لن تبرح خياله».

ويشير الدكتور مصطفى الى أن عبد الجليل التقى أم كلثوم مرة أخرى في استديو شركة أوديون سنة 1945، «وجلستْ أم كلثوم على ذات الأريكة التي شهدت من قبل لقاءنا الأول وقضينا يومئذ ردحاً من الوقت نتباحث الأحوال ونبث

لواعج الأشواق. (...) وعدت للسودان موفور الصحة مشرق القلب وبين جوانحي ذكريات آخر لقاء تم بالقاهرة بيني وبين أم كلثوم عند أريكة الحب هناك... مقر حبي ولقاءاتي الجميلة الهادئة». وتكررت اللقاءات أثناء العطلة الطويلة التي قضاها في القاهرة، إذ «كان يختلس بعض الأوقات فيذهب للقاء أم كلثوم في استديوهات شركة أوديون أو أريكة الحب كما كان يسميها (التي قال عنها) أريكة اللقاء المشتاق، حيث نتبادل أنخاب السعادة في كأسات من الحديث الفكه والضحكة المغردة».

ومع أن كل تلك الإشارات والحكايات تنبئ عن شعور عصفور السودان بالعاطفة الجياشة تجاه الآنسة أم كلثوم، إلا أنه لم يصرح بذلك علناً. وبعد عودته من إحدى زياراته المتتالية للقاهرة، انطلقت إشاعات تتحدث عن قرب اقتران المطرب السوداني اللامع بكوكب الشرق. وتحدثت الإشاعات عن أنه لا يسافر الى القاهرة لتسجيل أغنياته، وإنما ليلتقي أم كلثوم، بل أنها هي التي تتحمل كلفة سفره. وحين سئل ابراهيم عبد الجليل عن حقيقة عاطفته تجاه أم كلثون اكتفى بالقول: «كان حباً وهياماً مجرداً من غرام الأحباب المتعارف».

جنى الفنان المرهف ثروة طيبة من رحلاته الى شمال الوادي، إذ كان يتقاضى مبلغاً مقطوعاً من المتعهد الذي يتكفل عادة بنفقات سفره وإقامته في القاهرة. وهو مبلغ كان محترماً للغاية في تلك الأيام (في الغالب 100 جنّيه حسبما ذكر عوض شمبات، وذكر ابراهيم لمجلة الصباح الجديد العام 1962 أنه عاد من مصر عقب زيارته الاولى وفي جيبه خمسون جنيهاً). بل قال للمجلة نفسها: «كنت باخذ في كل اسطوانة تباع 4 قروش (...) وأنا أول فنان سوداني امتلكت عربة». واردف متحسراً على مجده الآفل «سبحان ربي مغير الأحوال»!.

ويشير الدكتور مصطفى الى أن الرواج الذي لقيه ابراهيم عبد الجليل في العاصمة، حدا بالاقاليم الى الإلحاح عليه لإحياء حفلات في مدنهم، «وقد وفرت له

هذه الحفلات دخلاً ممتازاً. فقد كان يتقاضى في الحفلة الواحدة في الأقاليم مثلاً ما بين 35ـ50 جنيهاً (...) لقد هيأت له الأموال الكثيرة الفرصة لتجعله يعيش وأسرته في حالة ميسورة. وتمكن بمشاركة أحد أصدقائه من شراء عربة شيفروليه موديل 1934 لاستخدامها في التنقل بين المدن الثلاث ولإكمال الوجاهة الإجتماعية، وهي من أوائل السيارات التي اقتناها الفنانون».

ذكر صاحب «العصفور الجريح» أن أول اغنيتين سجلهما ابراهيم للإذاعة السودانية كانتا «ما هو عارف قدمو المفارق» للشاعر الملحن خليل فرح و«ياحبيبي فؤادي» للشاعر صالح عبد السيد (أبو صلاح)، في عام 1944. غير أننا نشكك في دقة هذا التاريخ، إذ إن الإذاعة السودانية ظلت تبث برامجها الغنائية والموضوعية على الهواء مباشرة حتى اقتنت أول جهاز لتسجيل الاسطوانات العام 1949 او 1950 طبقاً للوثائق الحكومية. (أنظر: الاذاعة والأغنية).

وذكر ابراهيم عبدالجليل أن أول أغنية خاصة به هي «ضاع صبري» للشاعر عبيد عبد الرحمن. وكانت أمنيته التي لم تتحقق حتى وفاته «اتمنى ان اسجل هذه الأغنية من جديد بالموسيقى»، حسبما ذكر لمجلة الصباح الجديد. وكان متاثراً في طريقة تلحينه بالمطرب العبقري عبد الكريم كرومة. وذكر في إجابة عن سؤال أن كرومة فنانه المفضل. والمثير أن تلك الإجابة أتت بعد وفاة كرومة بنحو 17 عاماً، وإثر احتراف ابراهيم عبدالجليل فن الغناء منذ 30 عاماً.

لا نعرف السبب الحقيقي الذي دمر الفنان ابراهيم عبد الجليل نفسياً، لكنه ـ مثل نماذج عدة في الوسطين الفني والرياضي السوداني ـ دفن نفسه وهمومه في الخمر، لا يفيق إلا ليغيب في عالمها فترة أطول. يقول فرج الله: «أساس مشكلته الإسراف في الشرب» (ص 66). ويشير الى أنه شرب كثيراً ذات مساء «حتى ثمل الكأس معه (...) وفي صباح اليوم التالي ذهب لمحطة الإذاعة وكانت الخمر تلعب

برأسـه، وأبدى بعض التصـرفات بـلا وعي، واصطدم مع المسؤولين في الإذاعـة».

ويشير الى أن تلك الحـادثة كانت لها ذيولها عليـه، إذ ذهب مرة لإحياء حـفلة متفق عليها، «لكن المشرف (الإذاعي) فاجأه بالقول أنت رجل مـخمور وليس مسموحاً لك بالغناء في الإذاعة. كانت هذه بداية تحطم حياته ونجاحه» (ص 68).

وتعددت التصرفـات الطائشة الناجمة عن اللاوعي، فقـد «أحرج نفسه مع والدة فتاة حـسناء من بحري أحبّـها جداً، فمـرة سكر وذهب إليها في بيتـهم حيث ترنح ووقع».

وفي المقابلة التي نشرتها مجلة «الصباح الجديد» (أجراها معه الصحافي سليمان عبد الجليل) ورد ما يأتي:

س: متى ستتزوج؟

ج: لن أتزوج.

س: ليه؟

ج: كفاية الشايفو من النسوان.

س: يعني كنت بتحب؟

ج: حرام عليك ما طعنتني في الـلحم الحي. ذكرتني حاجات ما معـقولة. حب ما بيعرفو حد. وأحب حتى الموت.

س: وطيب ليه ما تزوجتها؟

ج: ما كان عندي قروش.

س: واين هي الآن؟

ج: قاعدة حية، ساكنة الخرطوم بحري.

س: ولسه بتحبها؟

ج: بحبها لى بكرة، وكنت أمــشي بحري يومياً.. أسبوعيــاً.. وفي فترات متناقلة. إنت ياولدي حــرقت قلبي ذكــرتني حــاجات قــديمة اندفنت. وكنت مــصــر على أن اتزوجها.

ويضيف صاحب «العصفور الجريح» سبـباً آخر: «كان ارتياد الفن جريمة يعاقب كل من يرتكبــها بالعــزل الاجتــماعــي». ويعتــقد «أن دخــول ابراهيم ساحــة الغناء والمنافــسة وهو في سن الثــالثة عــشرة كــان خطأ لا يغتــفر». ولكن هل كــان خطأ ابراهيم؟ أم البازار؟ أم هو خطأ ذوي المطرب الجريح؟!

وغداة إعلان اســتقلال السودان ذهب ابراهيم عبــد الجليل الى حدائق المقرن في الخرطوم، حيث اقيمت حــفلة كبيرة شارك فيها عدد كبيــر من نجوم الغناء، ابتهاجاً بالمناســبة، لكن مــسؤولي البث الإذاعي المباشــر تجاهلوه. وربما كــان خوفــهم إن سمحوا له بالغناء أن يرتكب هفوة او خطأ جسيــماً على الهواء مباشرة، وهو أمر لم يكن سهــلاً بنظر مســؤولي العمل الإذاعي آنذاك، على الرغم من ان الخــمر نفســها كانت مباحة، وكان تجاهل الإذاعيين له «علامة كبرى» على حد تعبير كاتب سيرته.

غير أن خصومه لم يغفــروا له مطلقاً، ولم يسع أي منهم الى تقويمه، بل لم ينظر اي منهم الى أن محاولاتــه الغناء التي قابلوها بالإعراض كانت في حــد ذاتها بارقة امل كفيلة بإعــادته الى جادة الصواب. وحاول ابراهيم المرة الاخــيرة العام 1962 المشاركــة في حفلة اقيمت على خشبة المسرح القــومي في أم درمان. ومع أنه نجح في التألق إلا انــه لم يكتب له نجاح في اي مــحاولة تاليــة. ويبدو انه زاد غــرقاً في كؤوس الــراح، فنشطت الصحف في حــملات ساخرة عليه. وفــوجئ ذات يوم بمن ينقل اليه نبأ زواج الفــتاة التي منحها كل عواطفــه فأكمل تدمير نفســه، وبقي نسياً منسياً حتى وفاته.

وكان قبل وفاته بسنوات دائم الشكوى من معاملة الإذاعة له: «المسؤولين في الإذاعة يستقبلوني استقبال فاتر، والإذاعة ما مشرّفة، وما بمشي الإذاعة لأتذلل، أنا عندي كرامة. والشي الذي يؤلمني أن أسطواناتي صارت مشخشخة وأنا على قيد الحياة. السبب شنو؟ ما عارف. مين في الفنانين صوته أحسن مني. (...) أنا ما محتاج للغناء. الفن ما عادت ليه قيمة بعد كدة. 30 سنة خدمت الفن ومافيش فايدة» (الصباح الجديد ـ 1961).

وكانت أحاديثه عن ماضيه سبباً لينهمر الدمع غزيراً على مآقيه. ماذا لو قبل عرض السيدة أم كلثوم؟ وماذا لو حافظ على نفسه من الخمر؟ وماذا لو امتنع عن تعاطيها بعدما كثرت زلاته وهفواته؟

لقد جاد ابراهيم عبد الجليل بموهبتيه في التلحين والأداء ما وسعه. وشارك في نهضة الغناء السوداني في مجتمع محافظ كان ينظر الى التطوير بعين الرفض والارتياب. ففيما حرص زملاؤه وسابقوه من المطربين على اصطحاب جوقاتهم (الكورس) في التسجيلات الغنائية جنباً الى جنب الآلة الموسيقية، كان ابراهيم عبد الجليل الثاني بعد خليل فرح في تسجيل أغنيات بمصاحبة الآلة الموسيقية فحسب. فقد ورد في الكتيِّب الإعلاني الذي أصدرته مكتبة البازار، العام 1939، ما يلي:

«اطلبوا أسطوانة «ياعروس الروض» تلحين جديد لابراهيم عبد الجليل 35 قرشاً بالمغني والكمنجة فقط. شيء بديع»!

●●●







ـ الكتاب الذي ينقل ترجمة ابراهيم عبد الجليل عنوانه «العصفور الجريح»، لمؤلفه صلاح الدين فرج الله. وقد عثرت على نسخة منه في مكتبة الدراسات الشرقية، التابعة للمتحف البريطاني، في شرق لندن. ولا يعرف ناشر الكتاب، ولم تذكر السنة التي صدر فيها.
ـ الصباح الجديد، ع6، السنة 5، 1961/2/24، ص 18ـالبقية ص 23.
ـ ديمتري البازار، مقابلة مع المؤلف، ام درمان (حي بانت)، 1989.
ـ مقابلة مع الفنان عوض شمبات في منزله في حي شمبات (الخرطوم بحري).
ـ مصطفى، الحاج سر، الدكتور: إبراهيم عبد الجليل العصفور والكوكب (2)، اساتذة وتلاميذ، (تحرير) السر أحمد قدور، الخرطوم (القاهرة)، ع 2570، 2000/11/14، ص 2.
ـ مصطفى، الحاج سر، الدكتور: يكتب عن إبراهيم عبد الجليل العصفور الجريح (3)، أساتذة وتلاميذ، (تحرير) السر أحمد قدور، الخرطوم (القاهرة)، ع 2571، 2000/11/15، ص 2.

●●●

أغنيات الفنان ابراهيم عبد الجليل
التي سجلت في أسطوانات

- الشويدن روض الجنان
- طيف الحبيب
- ياليل صباحك مالو (خليل فرح)
- ياحبيبي فؤادي (أبو صلاح)
- بدرِ فاق بدرك (عبيد عبد الرحمن)
- زمني الخاين (الشيخ علي المساح)
- القمرة الطالعة
- الجواهر عقد القصيد
- أم جمالاً يسبي العقول
- غنى القمري على الغصون
- ليلة كانت من ذات ليلة
- فريع البان البرْنِع ياقوت
- عزة الفراق بي طال (ابراهيم العبادي)
- خمسون عاماً حكموا اللئام (نشيد)
- عاشت العربية (نشيد 1938)
- عشت يانيل (محمد بشير عتيق)
- رسايل الشوق
- مولاك ذو الجلال
- منظر شي بديع
- يا قلبي رامه

- يلوحن لي حماماتِن

- ضاع صبري (عبيد عبد الرحمن)

- الباسم الفنان (عبد الرحمن الريح)

- محبي قبل أصرّح (عبد الرحمن الريح)

- ناج القمري

- الطيور تغريده

- آلفني في البرهة القليلة (عبيد عبد الرحمن)

- عروس الروض (الياس ابوشبكة)

- أفكاري ديمة مقسمة

●●●

من أشهر أغنيات ابراهيم عبد الجليل

آلفني في البرهة القليلة

للشاعر عبيد عبد الرحمن

آلفني في البرهة القليلة
وفارقني ما بين يوم وليلة

صادفني في داخـــل خميلة
كان الطل سقاها بعـــيونو الهميلة
والاوراق تداعب اغصـــانها وتميله
وثغر الفجر ضاحك والزهرة الجميلة

تختـــال لي وانا لا ازال اخيله
في ظاهر عيوني وفي داخل المخيلة

روضه رشحْ نداها يفوح طيبة ونَجيلَه
بي باسمات زهوره وبي باسقات نخيله

خطـرت لي والخـاطر يجيله
بين قلبي المُعنّى وبـــين روحي الوجيلة
الصدفة العجـــيبة والفـــرقة العجيلة
والقعـدة اللذيذة في تلك النجيلة

صدفة وكان معـناها ودليـله
رأت العـــين حبيبه ورت الروح غليله
مشهد كان يمثل قيس يوم لاقى ليلى
بالحب المؤكد والعاطفة النبيلة

فارقني وما باليد حيلة
ساب الروح دواماً تتطلب رحيله
ياخدودو الندية ياعـيونـو الكـحيلة
هل من شوفة ليّ أم هي مستحيلة؟

- مطابقة للنص الذي ورد في ديوان الشاعر عبيد عبـد الرحمن «زمن الصبا.. روائع أغاني حقيبة الفن»، دار الطابع العربي، الخرطوم، دون تاريخ، ص 23_24.
- نشر النص في كـتيب دعائي أصدرته مكتـبة البازار 1939_1940، غير أن المقطـع الثالث أُخِّر ليصبح رابعاً، وحل محله المقطع الثالث في النص الوارد في الديوان.
- اشتهر الفنــان عبد العزيز محمد داود بأداء هذه الأغنـية، بل سجلها للإذاعة السودانيـة بصحبة الآلات الوترية الحديثة، مع مقـدمة على العود للعازف البارع برعي محـمد دفع الله. غير أن الشاعر احتج في لقاء مع الاذاعي محمود ابو العزايم في برنامجه «زمان الرق» على أن عبد العزيز لا يحفظ الترتيب السليم للنص.
- تناول الأغنيـة بشيء من التجديد في الـعزف والأداء المطرب السوداني المهـاجر عـادل الصديق (جدة، المملكة العربية السعودية).

الثنائي

عوض وابراهيم شمبات



هل يمكن ان يكون هناك من عاش حياته «بالطول والعرض» ـ كما يقال في عامية اهل السودان ـ مثل الفنان عوض شمبات؟ رأيته مرتين أو ثلاثاً في ضاحية شمبات بمدينة الخرطوم بحري.غير أني لم أجلس إليه سوى مرة واحدة، لم أزره بعدها حتى أتاني نعيه العام 1995. وحين جلست إليه ـ رفقة الصديق المخرج الإذاعي عوض بابكر، وهو نفسه متخصص في شؤون غناء حقيبة الفن ـ طفقت أقرن كل كلمة من حديثه بصوته الغنائي المميز الذي طالما سمعته من خلال الحلقات الاسبوعية لبرنامج حقيبة الفن. ومما يحمد للإذاعة السودانية أنها بقيت تبث هذا البرنامج الشديد التأثير في وجدان وتنشئة كل سوداني في الوقت نفسه صباح كل يوم جمعة، ومساء كل ثلاثاء. إنه يبقى يواكب مسيرة حياة كثيرين منا، حتى ليصبح في الوجدان مثلما النيل والطين والدروب والاشياء التي تبقى حية في الانسان السوداني حتى مماته.

عوض شمبات.. كان حقاً من الفلتات التي لا تتكرر في دنيا الغناء. ومثل كثيرين من القدامى كانت له حافظة واعية ومقتدرة، تؤدّى الأغنية أمامه فما يلبث أن

يحفظـها عن ظهر قلب. كلـمات ولحناً. وكان مـؤدياً فريداً يطلق لصـوته العنان من دون قيـد. وكان ملحناً أنتج ما ينوف على مـائتي أغنية ضاع بعضـها واندثر، وإن بقي معظمها في أرفف مكتبة الإذاعة السودانية.

كان حقاً مطرباً مخضرماً. فقـد عاش عهد الأغنية الزاهر في مستهل الثلاثينات، ورافق كبار مطربيها وملحنيها ـ خصوصـاً عبد الكريم كرومة الذي كون معه ثنائياً ناجحاً لن يتكرر مطلقـاً. وهجر الغناء قرابة عقد قـبل أن يعيده إليه الشاعر السـفير والمذيع السابق صلاح أحمد محمد صـالح. واستمر يعطي حتى نهاية العام 1970، قبل أن يهجر الغناء ثانية. وعندمـا عاد من الحج العام 1983طلق الغناء طلاقاً بائناً، ولم يعد إليه حتى صعدت روحه الى بارئها العام 1995.

ولد عوض أحـمد مصطفى وداعـة، الشهير بعـوض شمبـات، العام 1910، في ضاحية شمبات. وبدأ تعلقه بالغناء منذ يفـاعته، حتى اشتهر بين أقرانه في المدرسة بحسن الصوت، والقدرة على حفظ النصوص. وساعده طول قامته على الشموخ في عالم النجومية رغم بساطة الحياة، وبداوة النشأة، ومحدودية التعليم.

درس في خلوة (كتّاب) الفكي (الفـقيه) بابكر في شمبـات، ثم انتقل الى المدرسة الابتدائية في الضاحية نفسها حـيث تلقى على أيدي نخبة معلميها الذين كان يشرف عليهم ناظرها الاسـتاذ عبد المتعال مـوسى. «وبعد داك الغُنا لخَمّنا». لاحت مـوهبة الغناء على عوض شمـبات خلال عهد الطلب، وكان مـشهداً معتاداً ان يسـتدعى أمام زملائه ليعاقب جلداً، لان اسـتاذ اللغة العربية كان يضبطه منهـمكاً في كتابة أغنيات الفنان مصطفى كوبر، وهو ممن لم يدركهم التسجيل والشهرة. وكان مصطفى كوبر يتغنى بقصائد شعراء تلك الحقبة، خصـوصاً شاعر الخرطوم بحري الفذ صالح عبد السيد ابو صلاح. وكان كرومة مبتدئاً آنذاك. وكان الصوت الاكثر تألقاً في أم درمان آنذاك المرحوم عبد العزيز المامون (شقيق الفنان الراحل ميرغني المأمون).

وفي نحـو العام 1928 فرغ عـوض من المدرسة الابـتدائية. وكـغيـره من أبناء الأسرة التي أوتيت حظاً في التجارة، نزل السوق وجرب حظه. وكان عندما لا تكون ثمة مناسـبة زواج في الخرطوم بحري، يجـمع أقرانه ويذهبون الى خلاء شـمبات حيث تعمر مـجالسهم، ويطيب لهم السمر تحت ضوء القـمر. في تلك المجالس أكمل عوض شمبات تدربه على فنون الأداء. وأدرك أنه يمـلك موهبة أصيلة في الحنجرة، والتفت الى امتلاكه ذاكرة فريدة قادرة على حفظ الأنغام على الفطرة.

حدثني عـوض شمبـات في ظل شجرة وارفـة في فناء داره، قبل وفـاته بثلاث سنوات، أن أول أغنيـة أتقن حفظهـا وبرز بها في نهـاية العشـرينات، كانت أغنـية «القطينة جنة بلال» نظمـها أبو صلاح في مـدينة القطينة، ولحنها وتغنـى بها فنانه المفضل مصطفى كوبر، وفيها المقطع المشهور:

غنّى «كــوبر» والليـل سـدل
والنسيم في الجو إعــتــدل
قادو وضيبـو وكتفو انبــذل

لـمّـا شايب الناس إنبــــــدل (الوضيب: الشـعر، شـايب الناس: المسن، إنبل: تبدلت حاله)

وكان الى جانب ذلك يتغنى بأشعار الحردلو، والدوبيت الوافد من منطقة البطانة. وكانت مـحاولات تطوير الأغنيـة تحبو وقـتئـذ ببطء شديد، حتى قـيض الله للفنان محمد أحـمد سرور القضاء على أغنية الطمبـور (كرير حلقي رتيب). وقد طلبتُ منه أن يذكـر لي الأعمـال الغنائية الأولى له، فـإعتـذر مني بقوله مـقهـقهـاً «يا أخي أنا خرّفت»... غير أنه أكد أن معظم أغنياته الأولى كانت ترداداً لما ابتكرته عبقرية كرومة.

لكن زميله ابراهيم شمبات ذكر في مقـابلة إذاعية نادرة، قد تكون الوحيدة التي أجريت مـعه مطـولاً، أجراها مـعه المذيع محـمد خـوجلي صالحين (مـدير الاذاعة

ووزير الثقافة والاعلام السابق)، وبثت في 6 نوفمبر 1965، أن أول قصيدة تغنيا بها حين بدآ الغناء سوياً العام 1927 هي «يا قمر أوفي بميعادها» للشاعر أبو صلاح، وأعقباها قصيدة «يا أهل الهمة» للشاعر إبراهيم العبادي، ثم «المايح وراك تعبان» وهي أيضاً لأبو صلاح. وعندما طلب صالحين الى إبراهيم أن يتغنى باحدى تلك الأغنيات، بادر للقول: « الموضوع ده طوّل خلاص. القصايد ديل طوّلن جداً جداً، يعني من سنة 32 ما غنيناهن». وأوضح أن الغناء السوداني (وربما عنى الغناء «الحقيبي» الذي لا شك في أنه وزميله عوض شمبات كانا من الابطال الذين كتبوا تاريخه وصاغوا معالمه) تطور بعد العام 1932، ««وظهرت قصائد أفضل».

طوال ذلك الوقت وعوض شمبات لم يكن قد زار أم درمان - عاصمة الفن السوداني - بعد، مع أنه لا يفصلها عن مدينة شمبات التي نشأ فيها سوى نهر النيل، غير انه بدأ منذ نحو العام 1928 يقطع نهر النيل سباحة من شمبات على الضفة الشرقية للنيل الى أم درمان على الضفة الغربية ليحضر حفلات الأعراس. ولم يكن يراودها إلا تحدياً المغاني أم درمان، خصوصاً كرومة. وقد أجمع عوض وزميله الراحل إبراهيم شمبات، الذي شكل معه اشهر وأقدم ثنائي غنائي في السودان، على أن الحادثة التي مثلت بلوغ ذلك التنافس أوجه، كانت في زواج سائق سيارة يسمى ابراهيم بخيت (....)، وكان قد دعا كرومة الى حفلته. وكان عوض وابراهيم شمبات يرتادان بيوت الافراح من دون دعوة، وكانا لا يأنفان وصف نفسيهما بالصعاليك، في ما يشبه حياة الشعراء العرب في فترة متقدمة. عندما وقف كرومة أمام جمهور الحفل، لمح أولاد شمبات، فنادى صاحب الفرح، وقال إنه لن يفتح فمه بكلمة ما لم يأمر أولاد شمبات بمغادرة المكان. فأسقط في يد الرجل، وهو يحترم عوض وابراهيم ويعرف قدرهما وأخلاقهما. وفوق كل شيء، هو الذي تفضل بدعوتهما قبيل دعوته، فصعب عليه أن يمتثل الى طلب كرومة...

يقـول عوض شـمبـات عن تلك الواقـعة: «ابراهيم بـخيت كـان سواق تاكـسي بيسوقـنا في عربيته لبـيوت اللعبات. وبقى صـاحبنا. حاليا عنده زريبـة فحم في الثـورة. قـام اتزوج ورسل لينا كـروت فـمشـينا واجَـبْنَاه زي اي زول. سنة 33ـ1934. عزم ناس كـرومة انا وقفت في خـشم الباب شافـوني. قالوا لابراهيم تعال ، عوض ده يمشـي ولا ما بنغـني. قال ليهم لـيه؟ قالوا ليه بكرة بيغني اغانينا الحنغنيها ليك الـليلة. الشـّكلَة دوّرت.. انا بقيت حجّاز واللعـبة اتفرّقت. بكرة طوالي نحن جينا أحيينا له الحفلـة. وانا وقفت قلت لكرومة نحن جايين نغني هنا. انا بكرة عازمكم تجوا تستمعوا. لكن ما جا ، فقط جاء (علي) ود ابو الجود».

كان «بيت اللعبة» هو المسرح والتلفـزة الحية لمطربي تلك الحقبة. والحق ان اولاد شمبات ـ عوض وابراهيم ـ كانا من الجيل الرائد. يقول ابراهيم «نحن آخر السلف». ولم يسبقهما من المطربين الذين ذاع صيتهم سوى عبد الله الماحي. وهو يعني بآخر السلف آخـر من عـاصـر الرواد وزاملهم حـتى تسلّم منهم الراية. و كـان عـوض شمبـات مغرماً بكرومة وألحـانه. وكيف كان يطارده إلى أماكن حفـلاته، حتى كان كرومة يمتنع عن الغناء ما لم يلب أصحـاب الفرح طلبه بطرد عوض من الدار. كانت حافظتـه فريدة. وكـأنما كان لكرومة مـثلما هم الآن أصحـاب محـلات بيع شرائط الكاسيت. وانتهى الأمـر بأن اقتنع كرومة بحـسن صوت عوض شمبـات، وسلامة أدائه وحفظـه، فزامله. وتعني الزمـالة في عرف مطربي تلك الفـترة أن يكوّن مـعه ثنائياً غنائياً. ومن عجب أن عوض شمبات كان يعتب على المطرب الكبير محمد احمد سرور، ويتـهمه بالإثراء من بيع الأسطوانات التـي أنتجها عـوض شمبـات لصالح شركة مـيشيان المصرية. وكان سـرور يتعاطى التجارة في نواحي أريتـريا وكسلا حيث طاب له المقام حتى وافته المنية العام 1946.

صحـيح ان عوض شـمبـات كان أبرز شهـرة وصوتاً وقـدرة على التلحين من ابراهيم، لكن ذلك لم يكن يعـني لدى ابراهيم أن ينمسخ رأيه، وتـذوب شخـصيـته

وتتلاشى تماماً في شخص عوض. كان ابراهيم يحترم عوض شمبات، ولا ينسى له فضله عليـه في تعليمه أصـول الغناء والأداء الفني. وقد كان ابراهيم أصـلاً مؤذناً. غير أن الصحبة جمعت بينهما إثر مشـاجرة صبيانية بينهما، انتهت بان جلد عوض الصـبي المؤذن «علقة سـاخنة»، وانقلب العـداء محـبة، وزاد القـرب بين الصبـيين. وعندما لمس عوض حسن صـوت ابراهيم، وشعر بحاجته إليه، إنقطع لتـدريبه فترة طويلة، لم يضمن خلالهـا قدرة ابراهيم على مرافقته في الغناء فـحسب، بل تأكد له تماماً ما لمسـه منذ أول وهلة استمع فيها الى إبـراهيم يرفع الأذان بحنجرة مجلُّوة، ونبرات واضـحة، وبَحَّـة أخَّاذة، أنه الصوت الوحـيد القـادر على مجاراة تـنويعاته التنغيمية والصوتية المفاجئة التي تأتي عفو خاطره إبان الإرتجال.

روى عوض انه قـابل عمر البنا نحـو العام 1935 وابلغه بأن قـريبا له سيـقيم افراح زفافه في مدينة رفاعة، وان كرومة سيرافقه الى هناك، والتمس منه ان يحذو حذو كرومة. كعـادة السودانيين وبحيائهم المعهود ابدى عوض موافـقته، وأبلغ عمر البنا ان اولاد شمبات سيرافقونهم الى رفاعة في الموعد المضروب. وعندما عاد الى شمبـات ابلغ زميله إبراهيم فبادر الاخيـر الى ان معسكر عمر البنا وكرومـة معاد لهما، وهو لن يرافـقهما الى اي مكان. فـتمسك عوض بانه اعطى كلمـة، ووعد الحر دين عليه. وبقي كل منهما عند رايه.

في اليوم التالي توجـه عوض شمبات الى حيث التقى البـنا ورفاقه، وذهبوا الى رفاعة، واقام كرومة الليلتين الاوليين فـشـربه «عوض شمبات «شراباً»، إذ كانت فرصة ذهبية له لأن يستمع الى كرومة وهو ينافس نفسه، متألقا وحده مع جوقته، وسط الحسان وحرائر الاسر. احيا عوض شمـبات حفلتي الليلتين التاليتين، فتغنى بكل ما سمعه من كرومة في ليلتـيه الاوليين. واتفقا على ان يتزاملا في الغناء طوال الليـالي الثلاث التي بقـيت من الفرح. ولم يعـودا الى العـاصمـة إلا بعدمـا قررا أن يحافظا على «زمالتهما».

تخلى عـوض عن ابراهيـم، وبقي زمـيـلاً لكرومـة نحـو ثلاث أو أربع سنوات. وعندما تخلى كرومة عنه، عاد عوض الى شمـبات ليقيم وسط أهله، وليعود لمزاملة إبراهيم مرة أخـرى. وهما من آخر السلف، لأنهـما عاصرا الرواد السـابقين، وأخذا عنهم: مـحمـد أحمـد سرور، والأمين برهان، وعـبد الكريم كـرومة، وعـبد العـزيز المأمـون، ومصطفى كـوبر، وخليل فـرح، وغيـرهم. ولا شك في أن تشرب عـوض بعبقرية كـرومة، وأساليبه في التلحين والاداء، زاد موهبته صـقلاً، ووسع مداركه، وفتح له للنجاح أبواباً عدة. ومن ذلك أيضاً افاد ابـــراهـــيم.

يقول ابراهيم شمبات «شوف القصائد القديمة دي كلها.. المغنين ديل كلهم ما في واحد يقدر يقول ليك أنا عملت أو عـملت. الفضل فيهن كلهن يرجع لكرومة والأمين برهان وسرور. ونحن كنا نحفظها منهم في بيت لعبة (حفلة عرس) ونجي في لعبة تانية نغنيها بوجودهم. ونحن صبّيتـين، وبنغيّر ونحسّن في الأداء، كأنها الأغنية ما حقتهم».

ويعني ذلك بجلاء أن مطربي تلك الحقبـة كان بينهم من يدركون أنهم موهوبون في فنون الأداء فحـسب، ولذلك كرسـوا جهـدهم كله للتفوق فـي هذا الجانب. وفي المقابل كان الشعراء أنفسهم يبتكرون الألحان للقصائد التي ينظمونها ويهدونها الى «الصـبّيـتين»، على حد تعـبيـر ابراهيم شمـبات، لا يهـمهم أن يـعرف أحـد سوى محبوباتهم أنهم وراء ذلك الجهد الكبير وحدهم. وهو تواضع فطرت عليه الشخصية السودانية ـ أميةً ومتعلمةً.

وقد انتـقل هذا التناوب في أداء الألحان الى فتـرة ما بعد تطور أغنيـة الحقيـبة لتصبح قائمة على الآلات الموسيقية. وبقي متناقلاً وسط أجيال المغنين الذين يؤدون الأغنيات على طراز فناني مـرحلة الحقيبـة، حتى كمال ترباس وعـوض الكريم عبد الله، وغيـرهما. ولـيـما ضَوُّل أثرُه في الغناء الحـديث، بات غير مـقبولٍ مطلقـاً بعد

انتظام الاذاعة السودانية في البث أن يتغنى مطرب معروف بأغنيات زملائه، إلا ما شاع منها وجرى مجرى غناء التراث. بل ان من نتيجة شيوع وهيمنة تلك القيم التي أرساها تعامل الاذاعة مع الانتاج الفني أن كثيراً من المطربين الذين يعدون أنفسهم متضررين من ترديد آخرين لأغنياتهم يلجأون الى المحامين والمحاكم.

غير أن تلك الظاهرة التي ظل عوض وابراهيم شمبات أوفياء لها طوال فترة عطائهما، أرست لبنة مهمة في تأصيل مفهوم التطوير، إذ أرست مشروعية تناول النتاج الغنائي المتداول، ولكن بإعادة تفسيره وأدائه بما ينم عن الموهبة، والقدرة على التفرد رغم تعاقب الاجيال، وتغير طباعها، وعادات زمانها. غير أن الدقة والأمانة تقتضي الإشارة الى أن ذلك النقل كان وفيا للاصل والروح التي يؤدى بها الأخير. ولم يكن ذلك عن تقصير همة ولا من قلة موهبة، ولكن لان ذلك الفن «الأصلي» كان يصنع أمام أعين أولئك الشبان الذين تحولوا روادا حين واتتهم الفرصة، وساعدتهم الخبرة، وشدت أزرهم معاصرة الرعيل الذي سبقهم.

يقول ابراهيم شمبات في معرض وصفه مشهد حفلاتهما: «اول حاجة بنجي بكرعينا ، مثلاً لما يكون عندنا رقيص في الكدرو وهي مسافة بعيدة عن شمبات بالخرطوم بحري، بنمشي بكرعينا، وبنكون عملنا ترتيبات لعلبة السجاير، وما بنقبل اي شي يقدم لينا من اهل المناسبة زي عشا وخلافه».

«البنات كانوا بيقعدوا على الحيطة، تبتدي القصيدة برمية، قامت البت ورقصت لامن جاتنا ووقفناها، بعد داك عملنا الكشرة، ومرات لامن رقيصها وجمالها يعجبنا نكرر ابيات القصيدة نفسها قرابة ساعة، يستحيل البنات يماين للمغنين الا جلسة».

«بعد الفاصل بنقعد عشان ندخن ونرتاح، البت البتعجبنا تاني ما بنشوفها، الا يجي فرح في حارتهم، البت لما تقوم من سباتها عشان تصلك بتاخد خمسة دقايق.

لما تنتهي اللعبة بنمشي باعتبارنا صعاليك. صيّاع.. وما بنقبل اي عطايا مالية. نشوف من العار عندنا انه مغني يدُّوه قروش. نحن بنغني عشان نتمتع بالجمال».

ويمضي ابراهيم شمبات بعفوية قائلاً: «بيوت الاعراس كانت مسرحنا.. وما في مكرفونات. العرس كان قد يستمر شهر او اكتر. ونحن بنمشي بعض المحلات دون ما يعزمونا. نحن بقية السلف وما في قدامنا غير ود ماحي. عاصرنا الكبار كلهم.وكنا لما نلقي ناس كرومة نتشوق نشوف اجمل بت ونحاول نتنافس عشان تشوف منو الغناي فينا. النظر كان خلسة.. وما كان بهمنا غير نظرة من البنت».

كانت الجوقة في بداية أمرها تضم حماد ارباب، وقفص، ومن ابناء الخوجلاب ادريس وابراهيم «ديلك شيالين وده (يعني الاخير) زميل» حسبما ذكر عوض شمبات. وقد توفي ابراهيم العام 1973، وكنت حين قابلت عوض شمبات لتدوين جانب من سيرته وجدته قد شارف الثمانين، ومع انه بدا لي في صحة حسنة، ولم يفارقه مرحه المعهود، إلا انه كان يتعمد احياناً التذرع بوهن الذاكرة. وقد رأيت أن الأوقع في هذه الحال أن اثبت ما قاله عوض شمبات رداً على أسئلتي بالعفوية نفسها التي كان يتحدث بها، من دون ترتيب أو تدخل، وحين تكون ثمة ضرورة للتدخل توضيحاً للسياق فإن ذلك يرد بين قوسين كبيرين:

«بودِّي كل يوم ألقى ناس وكرومة يقولوا لاني بكون عايز ألفَح الغُنا.. كانوا بيسموني كربون. أجَّرنا بيت سنة 1935 في ام درمان انا وابراهيم والسبب انو اخوالي مشايخ طرق كل يوم بيدوني علقة حتى امي غضبت من اخوانها وقالت ليهم حتطفِّشوا ولدي.. فمشيت اتفقت مع ناس ميشيان على إني اسجل ليه سنة 1931 عشر اسطوانات في مصر مقابل 100 جنيه، وما كلمت أهلي إلا بعد وصولي مصر بخمسة أيام.. رسلت ليهم تلغراف. كمان الوالدة مشت لخالي وقالت ليه خلاص طفَّشتُو واسترحتَ. قال ليها انا تاني خلاص سؤال ما بسألو».

«انا اصلو ما غنيت براي إلا في الاسطوانة. طوالي (كنت اغني) مع ابراهيم.. بعد داك بقيت ملحن. اول اغنية (لحنتها كانت) لمحمد علي الامي. حقتو (من نظمه). برضو «يستحيل عن حبك أميل» و«احب اشوفك». اغنية الأمّي ما قدرت اتذكرها لكن نَجحَتْ نجاح باهر. سجلتها لكن ما جات (الاسطوانة بتاعتها الى السودان للتوزيع، فقد) شالوها ناس سرور ولقيتها انا في اسمره. في الاسبوع كنت بلحن 3 أغنيات.. لكن ما بتذكر منها شيء الآن».

«كنت اصلاً اشتهرت، وميشيان (صاحب شركة الانتاج الفني ومصنع الاسطوانات) جانا في شمبات، وبلغنا بطلبو، وعرض علينا 100 جنيه و(أن يتحمل قيمة) التذاكر عليه. ونحن قرضنا الـ 100 جنيه، وقلنالو تسجل لابراهيم (اسطوانات منفردة). فقال (تذرع بأن ابراهيم) ما عاد اسم (لم تكن له شهرة كمطرب) في السودان. هددناه بانو الاغنيات السجلناها ايةْ نمشي نسجلها لـ (شركة) اوديون (للانتاج الفني وطبع الاسطوانات وتوزيعها). سُقت ابراهيم [illegible] (معي الى القاهرة)».

- اسطوانات 1931: «رافاضي البان والرشا (من اغاني) حليل زمن الصبا الماضي اول اسطوانة [illegible] من الاغاني اخدتها (القصيدة) من عبيد عبد الرحمن.. الكاشف سجلها [illegible] (بعد بداية الستينات) النص بتاع عبيد وسلمني اياه سيد عبد العزيز، عبيد وسيد شي واحد حتى دواوينهم مطبوعة سوى». «في مصر نزلنا في العتبة، وعملنا حفلات في دار الاوبرا ما في ناس بارزين. تاني مشينا سنة 32 و1933، وكلها لصالح ميشيان».

- زمالة كرومة: «كان عنده غموض في صوته شوية، ما بيقدر يطلع فوق شديد. سكنا في بيت واحد في ود ارو مع مستورة ام كرومة، استمرينا حوالى اربع سنوات. قالوا ناس ام درمان، كرومة بشرب كتير وصوتو الساعة 12 بيرخي،

وصوتي بيرتفع. ناس ام درمان يقولوا العربي ولَّع! فـقام عمر البنا قال ليه العربي ده ما بينفع معاك، بيغطي على صوتك لازم تفارقـه. بقى يقابلني كرومة مقابلة غير كريمة، وانا ساكن مـعاه في اوضة واحدة. ود ابو الجود كان حـاضر الكلام. وقام كلمني. طوالي بعد شـراب الشاي طبقت هدومي في الشنطة وركبت التـرماي حتى المعـدية الى شـمـبـات. قـعدت 15ـ20 يـوم ادرِّب في ابراهيم. ودرَّبتُـو تمام (الى أن)عوَّضنْا فترة الانقطاع».

ـ أشرت الى المُلحة الشائعـة في الوسط الفني أن ابراهيم كان يشكو من أن حَدة صوت عوض وصرخاته قرب أذنه أصابت إحدى أذنيه بصمم، فقال عوض شمبات: «اضانو فعلاً تقِلَتْ وقال ليهم اضاني دي تقّلها لي عوض بيصرخ جنبي».

ـ «اول اجر (نلناه كان) بتاع مصر (أي الاسطوانات التي انتجاها لصالح شركة ميشيان). (تاني ما أخذنا شيء) لامن غنينا في الاذاعة 1955. باقي غنا اللعبات ده كله مجـانا. كنا بنطل آخر ابو روف. بيـجونا العشـاق كل زول بخمرتو وسـجايرو فنمشـي لبيوت اللعـبات شـبعـانين من كل شى وما نقـبل من العريس واهله غـير الموية».

ـفرقته: «وهبة (عبد الوهاب جعـفر) ده عزف معاي بالاكورديون، والسر سجل معانا الاسطوانات وغنى مـعانا (أي شارك بعزف الكمان) في ام درمان كـثير.. هو اصلاً من حلة حمد. هاجر مصر متأخر».

ـ الرواد الذين سبقوه: «بشير الرباطابي كـان بيغني لابو صلاح كثير وهو اول فنان.. نحن ما شفنا مـحمد ود الفكي. و سرور كان صديق حمـيم. سرور وكرومة كانت بيناتهم عداوة. سـرور كان يتعمد اننا نمشي حـفلات كرومة عشان نعـاكسه. كان رجل فـحل الله يرحمه ويحـسن إليه. اتعرفت بيـه في ام درمان. وغنيت بعض اغنياته».

- «حياتنا زمـان»: «اذا ما شفنا البنات بيـرقصن ما بنرتاح. بعد كـدة خلاص. ما في طريقة تلاقيها، الا في حفلة مقبلة».

- عن تفسيـره لظاهرة إمالة الحركات في الغـناء التي يتسم بها غناء «الحقـيبة» قال: «نحن اخدناها من إمالة التلاوة.. بيتنا ذاتو فيـه نوبة. الالحان بتاعتنا اساسـها المديح. وزول يقول مرق من المدايح دي كذاب. هسع رجعـوا يشيلوا مننا، خصوصا مدايح الشيخ عبد الرحيم البرعي».

- بداية عهده بالاذاعة: «لما الإذاعـة فتحت كنا بنمشي ميدان البـوستة ونسمع. انا مرة واحدة سمعتها، كنا بنغني في قهوة يوسف ود الاغا، بنغني باتفاق مع صاحب القهوة، وما كنا بنقبل اجر. حتى الاذاعة لما دخلناها 1955/1954 أدونا اجر 5 جنيه باعتبارنا درجة اولى، ودي كنا بنقتسمها انا وابراهيم و3 كورس وعازف بنقز».

- ذائقة الاخير الى نفسه: «كنت احب اغنية للجاغريو، واغنية من عتيق «جسمي المنحول»، عبد العزيز (الفنان عبد العزيز محمد داود) غني معظم اغنياتي. سمعتها وعجبتني جدا عند عبد العزيز. اكثر شاعر غنيت ليه ابوصلاح.. انتـجت اكثر من 200 (اغنية) وشـوية. الكلمة اذا ما عجبتني برجع للشاعـر بقول ليه غيّـرها.. بعدُه شبكت في عتيق غنيت ليه مجموعة».

- مفارقـته لابراهيم وتكوينه ثنائيا جـديدا: «انا وقفت. واحـمد يوسف كـان كورس معانا زاملنا. بعدما خليت ابراهيم غنيت مع احمد يوسف، لكن بصراحة انا مما خليت ابراهيم، الفنا مرق من مزاجي. ابراهيم زميل زول عالي، احمد يوسف ما كنت برتاح معاه، وطريقة صوته عايز زول يغني معاه براحة. سجلنا 15 اسطوانة للاذاعة. انا توقفت اخر 1970».

- عن زميله ابراهيم شمبات: «اسمه الحقيقي ابراهيم محمد حسين.. نحنا قريبين في العمر. هو كان بقرا في خلوة الفكي ياسين ونحن في مدرسة ود عبـد المتعال، وكان بيصفني باني كافر.. فجلدته ومن هنا اتزاملنا».

- «ابو صــلاح لما عمل بـدور القلعة وجـوهرا أدانا ليـها.. قـعـدت معـاي زمن. بالمناسبـة كرومة ده مـا في زول بيلحن زيو. أنا غنيت من الحانه، وبرضـو سرور والامين برهان وعلي الشـايقي. كرومة ابوه عـبد الله مخـتار من سنجة. امـه كانت جارية سابقـة، ويقال انها كانت مغنـية. وكرومة كان خطاط جـداً، لو لبسْ قميص اليوم كلو، أكون كضبت عليك. مـا اتزوج. لخمُو الغنا والسكر. مات في بيت الطاهر المكوجي».

-« تذكـرت.. انا الجاغـريو بحب اغني ليـه «أسمـر لونو لادن جـسمـو يزدري بالبروق فر بسمه».

- «القاهرة مشينا من هنا سوى 1931، كلنا سايقنا كاتيفانيدس (يقصد ديمتري صاحب مكتتبة البازار). انا وابراهيم عبد الجليل والفاضل احمد وواحدة من الموردة اسمها فـاطمة خميس. كنا نتعاقب ككورس، حـصلت حكاية.. عملوا لينا السودانيين حفلـة بتذكرها فـي بار اللوا ء، فيـه مسرح. اتعـاهدنا اننا مـا نشرب. ابراهيم عـبد الجليل اخـتفى حوالي الـساعة 4 وشـرب جانا راجع طِينة. لبّـسناه وقلنا له تقـعد ساكت. ام كلثـوم ومحمـد عبد الوهاب دخلوا الحـفلة. كلنا غنينا. قامـوا سألوا فين ابراهيم؟ (ام كلثـوم سمـعـته قـبل كدة) حكينا لـيهم الحـاصل عليه. اصـروا لازم يسمـعوه. اضطرينا جبناه وقـعدناه في كرسي، الكورس واقـفين على طولنا والسر اصلا بيعزف كمنجتـه واقف. السر بدا، الكورس شال، وهو دخل. والله لو قلت ليهُ ازيك ما يعـرف يرد. عليّ الطلاق غنى غنا، لو كان صـاحي ما يقدر يغـنيه. والله لما مشيت اعتذر لعـبد الوهاب عن انه ابراهيم سكران. قال لي هذا المخلوق اذا ما سكَر مـا تخلوه يغني! ام كلثـوم جاءت زارته في اللـوكاندة اليـوم التـالي وقالت ليـه يا ابراهيم انا عايزة ادخلك معهد الموسيـقى العربية وتسكن معاي واصرف عليك لامن تتخرج. قال ليها اشوف. ولما طلـعت قال لينا بالله شوفوا «الحلبية» المجنونة دي انا اقعد ليها هنا واخلي سكرْ الموردة داك لمنو»؟

- «كرومة مات 1947. انا كنت في اسمره. كان مجنون نسوان. عشان كدة ما اتزوج. ما (كان) بيصاحب بالمعنى الحسي. هيام الفنانين المعروف. صوتو ما ضعيف بالمعنى البتفتكرو. يجيد التحكم في صوتو. انا برّاحة ما بعرف اغني. وكانوا بيدوني حقّ السكْرَة براي عشان ما ارفع صوتي وألمّ الناس».

- «الاسطوانات السجلناها مع ابرهيم عبد الجليل فيها اسطوانة كسرة بدري فاق بدرك سماه فاق سماك علاه لم يُدرك.. دي كَسْرَة صعبة. انا هناك (في القاهرة) سجلت «لحظك الجراح». «كم نظرنا هلال ما شاقنا».. دي (سجلتها في) المشية الثانية. الفاضل أحمد مشى معانا تاني ما جا راجع. «بدر الحسن فاق» لود الريح. «الفريد في عصرك».. دي في اول مشية. «بدر الحسن» في المشية الثانية. «انا سهران يا ليل» دي في المشية التانية».

- كرومة: «ما (كان) بشرب لما يغيب عن الوعي. لكن السُكْر كان بيُذهب قوة صوته. ما كنت بتعرف ده صوت منو فينا».

- «الحبشة واريتريا عرفتها في الحرب مشيت كـ «شفْتَة».. الجيش خشّ حلّة عنْده 3 ايام هيصة نحصد الغنايم واحدين بمشوا للدهب والمال والبضاعة، انا وجماعتي كنا بنمشي نَخُمْ الخمرة اللي في البارات. اصلو السبب اولاد بُري البغسلوا هدوم الجيش الانكليزي. جا قال الطيارات اتشاكلن في السما. انا قلت لازم امشي اشوف الشي الغريب. مشيت القضارف اخدت فيها مدة. والجيش في خشم القربة. الكلام ده 1940. ما حضرت فتح الاذاعة. دخلتها سنة 1954 بدعوة من صلاح احمد. اشتغلت سواق من اقوردات لاسمره.. ما غنيت في الشرق. لكن اغانيّ كلّها موجودة هناك ودّاها سرور من مصر من الشركة بيبيعوها. انا ما زعلت لانه ما سجلتها لحسابي».

- «السعودية اشتغلت فيها سنة 1950 لمدة 9 شهور اشتغلت سواق. كنت في راس تنورة. واحد صاحبي قال لي اولادك تعبانين. انا اصلاً تزوجت سنة 1940، اولادي (عددهم) 12. كان ليهم مراد يغنوا معاي. لكن ما طلع فيهم مطرب».

ـ ومن مميـزات زميله ابراهيم: «شــوارد الالحان مـيزة ابراهيم في مـباراتـها ومجاراتها. ابراهيم صوته سمح لكن عاوز يقودوه».

ـ «لو نظرنا هلال».. سمحة وما في زول بيقدر يغنيها وهاشم حبيب الله ذاتو ما بيقدر يديها التون بتاعها. شـيخ الجزارين كان يسمعنا نحنا في الاذاعة يجينا يطلب مننا «كم نظرنا هلال» نغنيها ليه 3ـ4 مرات».

ـ «طلعت فريد (وزير الاعلام الراحل في عهد الفريق ابراهيم عبود).. كان بيحبنا جدا. قبلو فوراوي (مـحمد عامر بشير وكيل وزارة الاسـتعلامات (الاعلام) آنذاك) برضو كـان بيحبنا. اولاد الموردة ديل كانوا كـورس معانا. كانوا بيـجيبوا مـعاهم هدية (قزازة عرقي) لمبارك ابراهيم. ما كان (في الـعادة) بيسمح ليهم يغنوا. المبارك كان مـسيحي واسلم. عرفناه في الاذاعـة فقط. ربّوه ناس الارساليـة. وكان عنده كشك كتب. اجتمع بناس التجاني يوسف بشير».

ـ «مقدرة صـوتي ما قلَّتْ. لما وقفت (صوتي) مـا نقص، و(أنا أصلاً) من الكلام بعرفو كان نـقص. لكن مما اعتزلت ما رجعت. حجـيت 1983 ومنها تاني ما غنيت. ولا عاودني الحنين».

ـ «بدر الحسن (فاق القبلو وراهو) من تلحـيني. لكن الفريد في عصرك (الزمان زمانك أهدي لي من فضلك نظرة في رمانك) من الحان (عبد الرحمن) ود الريح».

ـ «سجلت مع أحـمد يوسف 15 أغنية منهـا «العجبـتيهـا»، وهي من اغاني علي الشايقي في العشرينات. كذلك نسيم سـحرك لو يسري. غنيناها انا وكرومة زُملان (يعني ثنائيـاً). من كلمـات عمـر البنا، لكن سـجلها ابراهيـم عبـد الجليل اسطوانة (بصوته)».

ـ «(الفنان ابراهيم) الكاشف هو المطـوِّر الـوحيد. وعـرفته في مـدني لما انا كنت تلميـذ في الزراعة في مدني. الكاشف كـان كورسي. هو كان مـراسلة في الزراعة،

(في) مدني التجارب. اخد مني حليل زمن الصبا. شبلي والننو اخوه (كانوا فنانين) محليين».

- «لو واحد جا قال ليك انه (لديه) عشر المعشار من قدرة كرومة كضاب. كرومة فلتة من الدهر. كان تلحينه دندنة. ويغينيها قدامي بكُون حفظتها».

- «انا الموسيقى (يقصد الفرقة الموسيقية) ما غنيت معاها، فقط اغاني الجيش (تبرع تبرع) من ألحان اسماعيل عبد المعين. لكن كان بيعزف ليْ السر كمنجة. ووهبة اكورديون».

□□□

محمد ديمتري البازار..

صاحب الفضل على الأغنية السوداني

قبل مرحلة الاذاعة...



المشهد في أوائل العشـرينات... الخرطوم ساجية، مثلمـا وصفها الأديب الراحل معاوية محـمد نور. لكنها تشهد من الداخل غلياناً ثقافـياً كان لا بد منه لكي يتلمس السودانيون السبـيل بعد نحو عقدين من إعادة غزو البـلاد على أيدي قوات كتشنر باشا. وكان حـجر الزاوية في تلك الارهاصات الثـقافية «مكتـبة البازار» لصاحـبها ديمتري نيكولا كـاتيفانيديس الـشهير بديمتـري البازار. وقد أسلم وحسن اسـلامه وسمّى نفسه «محمد ديمتـري». وهي أول مكتبة لبيع الكتب والمجلات في السودان. وصارت أول مـحل يتكفل بتعبئـة الأغاني السودانية عـلى اسطوانات. فكأنها بذلك أشهرت ميلاد الأغنية السودانية على الملأ في كل أرجاء البلاد. والقصة طويلة جداً.

ولد ديمتري نيكولا كاتيفانيديس في جزيرة قَـنَـتِّـي التابعة لمركز كورتي، من أعمـال مديرية دنقلا، العـام 1905، لأب يوناني، وأم دنقلاوية. وكانت جـدته لأبيه نمساوية، وهي شقيقة سلاطين باشا Slatin Pasha صاحب كتاب «السيف والنار»،

وهو شخصيـة إدارية معروفة في تاريخ السودان إبان خضوعه للإسـتعمار. ولولا مجيء سلاطين الى السودان لما جاء ابن اخته الى السودان ولما كان ديمتري نيكولا.

وكان جده لابيـه سفيراً لليونان لدى السـودان. وعندما هرب سلاطين من دولة الخليفة عبدالله التعـايشي أخذ مـعه ابن اخـته وألحـقه بفرقـة القائد البـريطاني جاكسون باشا ضـمن قوات كتشنر التي أعادت غزو السودان. وقـد عُيِّن جاكسون بعد الغزو مديراً لدنقلا فأعان نيكولا كاتيـفانيديس بإعطائه قطعة أرض شاسعة في جزيرة قَـنَـتِّـي باعها فيما بعد للسيد علي الميرغني.

مكث ديمتري في مـديرية دنقلا حـتى العام 1915، عندما قـام جاكسـون باشا بتفـقد والده على غير مـيعاد وطلب منه ارسـال ابنه الى الخرطوم للالتحـاق بكلية غوردون التذكارية (جامعة الخـرطوم حالياً). وكان عندئذ لا يزال تلميذاً في الخلوة (الكُتّاب). وبتـوصية من جـاكسون أُلحق ديمتـري بابتدائي الكليـة، وكان من أبرز زملائه الشاعران المعروفان مصطفى بطران، وهو من أبناء الخرطوم بحري، وأحمد عبدالرحيم العُمري، وهو من أبناء أم درمان.

وذكر لي محـمد ديمتري في زيارة قمت بها اليـه في داره بحي بانت بام درمان في نهاية أغسطس/آب 1988 ان صـداقته لهذين الشاعرين كـانت تتيح له الخروج من الداخلية فـي نهاية الأسبـوع. وكانا بحكم معـرفتهـا بالعاصـمة المثلثة يجـيدان معرفة أماكن «اللعبات»، أي بيوت الأفراح. وقال ان ذلك هو السبب الذي جعله مهتماً بالفن والطرب، ودفعه الى التعرف الى المطربين.

غير أن كليـة غوردون قررت طرد المجمـوعة الثلاثية العام 1918 بـعد ضبطهم مرات عدة يدعون الى وحدة وادي النيل. حزم الشاعران مـتاعهما وتوجه كل منهما الى داره. لكن الى اين يتوجه ديمتري نـيكولا وهو «الخواجة» الذي لا أقارب له في الخرطوم؟ أعـمل فكره سـريعاً وذهب الى السـيد كونـتو مخـاليس رئيس الجـالية

اليونانية، وحكى له حقيقة الأمر، وأنه أضحى بلا مأوى بعد طرده من الكلية والداخلية. فأعد له كونتو مخاليس الترتيبات ليقيم في دار خاله أنجلو كاباتو التاجر اليوناني المعروف في الخرطوم، مشترطاً عليه ان يعمل مساعداً لكاباتو في متجره.

هناك، بحكم العمل، عثر ديمتري نيكولا مصادفة على مجلة «اللطائف المصورة» المصرية. لم يكن لها قارئ في المتجر لأن جميع العاملين به كانوا من اليونانيين. ولم تكن توجد بالخرطوم يومئذ سوى مكتبتي «غوردون» و«فكتوريا» اللتين تخصصتا في استيراد الصحف والمجلات البريطانية.

أعجب ديمتري بالمجلة التي عثر عليها فكتب الى صاحبها في مصر معجباً مشيداً. ففوجئ بأن صاحبها رد عليه بإرسال مائة نسخة طالباً بيعها وارسال ثمنها، ورجاه إرسال صورته لكي تنشر على صفحات المجلة. فتهافتت كل الصحف والمجلات المصرية على اليوناني الذي نشرت صورته في «اللطائف المصورة» ليكون وكيلها في السودان. فتكرم عليه التاجر كاباتو بأحد حوانيته في المحطة الوسطى. وبعد عامين او ثلاثة شعر ديمتري بأن ساعده قد اشتدّ مالياً ففكّر في توسيع نطاق عمله.

فلح رئيس الجالية اليونانية كونتو مخاليس في الأمر، فوافقه على ضرورة فتح مكتبة أكبر على ان تسمى «البازار السوداني». وفتحت المكتبة في عمارة السيد كونتو مخاليس في المحطة الوسطى بالخرطوم. واستأجر ديمتري منزلاً بالقرب من منطقة ميدان ابو جنزير ومدرسة الخرطوم الابتدائية العريقة. ودعا والده، حوالى العام 1920، الى الحضور من دنقلا ليقيم معه.

وبما ان ديمتري نيكولا أصبح وكيلاً للصحف والمجلات المصرية في السودان، فقد كان لا بد ان تقع أعين القراء على صورته في أكثر من مجلة او صحيفة. ورأى بعض منتجي الاسطوانات في مصر انه خير لهم ان يستعينوا به وكيلاً لهم في

الخرطوم. وهكذا بدأت ترد اليه الاسطوانات وأجهزة الفونوغراف وقطع غيارها. ووجد ديمتري بسطة في الرزق، فصار يدعو الى داره المطربين السودانيين الذين طالما لهث وراء حفلاتهم عندما كان طالباً في كلية غوردون. واعتاد الفنانون محمد أحمد سرور، وكرومة، والأمين برهان، وعبدالله الماحي وغيرهم ان يسهروا في داره يومي الخميس والجمعة ليسمعهم الاسطوانات المصرية والسورية على الفونوغراف. وعنَّ له ان يقنع ضيوفه المطربين بتعبئة أغنياتهم في اسطوانات. فراقتهم الفكرة، لكن سرور وكرومة لم يمضيا قدماً في المشروع لخشيتهما من أن يظن الانكليز انهما يدعوان إلى وحدة وادى النيل، حسبما ذكر لي ديمتري في لقائنا ذاك.

بيد ان المطرب عبدالله الماحي القادم من بلدة البجراوية، القريبة من مدينة كبوشية - في ديار الجعليين - وافق من دون تردّد. وقام ديمتري بالترتيبات اللازمة للسفر الى مصر مع عبدالله الماحي وفرقة تضم ثلاثة مساعدين (شيّالين). ونجحت البعثة في تعبئة عشر اسطوانات شملت أغنيات شهيرة، منها «يا أماني جارْ بيْ زماني» و«يا أم جمالاً يسبي العقول». وذكر السيد ديمتري ان هذه الرحلة والاسطوانات كلّفته حوالى 100 جنيه سوداني (قُدرت بحوالى 500 ألف جنيه بسعر الجنيه السوداني سنة 1995).

ولما عاد الى الخرطوم دأب على تلعيب الاسطوانات في جهاز الفونوغراف الخاص بالمكتبة، فأغرى ذلك أصحاب المقاهي فاشتروا منها عدة نسخ. وهكذا انتشر خبر الاسطوانة السودانية. وكانت أجهزة الحاكي السائدة عصرئذ من طراز HMV (صوت سيِّده) وأوديون وكولومبيا وغيرها.

بعد النجاح الذي أصابته اسطوانات المطرب عبدالله الماحي فكّر ديمتري نيكولا في القيام برحلة مماثلة ولكن مع صوت آخر. وكانت المكتبة قد توسعت وأضحى لها

فرع في مدينة ام درمان. وذات يوم، أثناء توجُّه ديمتري نيكولا الى فرع مكتبته بأم درمان، صادف شاباً يافعاً يدندن بصوت عذب وهو يعبر شارع الموردة. فأعجبه الصوت. ومن دون سابق معرفة أستوقفه وسأله:

ـ ما اسمك؟

ـ ابراهيم عبد الجليل.

ـ هل استمعت الى المطرب عبد الله الماحي؟

ردّ بالايجاب. فأخبره نيكولا بأنه يرغب في تهيئة السفر له الى مصر ليعبئ اسطوانات بصوته. فطلب ابراهيم عبدالجليل الذي حمل فيما بعد لقب «عصفور السودان» استئذان ذويه. واشترط هؤلاء ان يتعهد ديمتري نيكولا خطياً بإعادة ابنهم الى السودان.

كانت نتيجة تلك الرحلة عدة اسطوانات لابراهيم عبدالجليل، لعل أشهرها «الشُّويدِنْ روض الجِنَانْ»... وهي الأغنية نفسها التي كان إبراهيم عبدالجليل يدندن نغماتها حين صادفه ديمتري في شارع الموردة!

ومن الاغنيات التي أنتجت في تلك الرحلة الأغنية المعروفة «يِنُوحَنْ لَيْ حَمَامَاتِنْ». قال ديمتري انه تصادف وجود سيدة الغناء العربي أم كلثوم في الاستديو أثناء تسجيل أسطوانات إبراهيم عبدالجليل، فأُعجبت بصوته. وطلبت منه ان يلقّنها ما يقول، فردّدت معه بلهجتها المصرية «الشويدن روض القِنَانْ»!

بعد اللقاء طلبت أم كلثوم ان يلقب ابراهيم عبدالجليل «عصفور السودان». وقد جمع ديمتري نيكولا فيما بعد بين عصفور السودان والمطرب احمد الطيب الذي كان صوته من ذات طبقات صوت ابراهيم عبدالجليل.

ونتيجة للعائد المُجزي الذي حققته مبيعات الاسطوانات قَبِل ديمتري نيكولا عروضاً من السادة محمد داود حسين، وحسن صالح خضر، ومكتبة ابو الريش،

والتاجـر اليوناني بابا دام، مـشاركـته في تحـمل تكاليف الانتاج. وزادت مـداخيل مكتبة البازار السـوداني مع تعدد فروعها، وكان يعيـنه على إدارتها والده وأشقاؤه ينيً وغوردون وشكري. وفي بداية الثلاثينات فتح ديمتري فـرعاً للمكتبة في مدينة القضارف (شرق السودان).

بعـد ابراهيم عبـدالجليل، قام ديمتـري برحلة أخـرى الى مصـر برفقـة المطربة السودانيـة السيدة عـائشة الفلاتيـة العام 1940. ثم أعقـب ذلك برحلة أخرى مع المطربة مَهَلَـة العبّاديَّة. وبعدها قام برحلة أخرى مع المطرب فضل المولى زِنْقَارْ.

وقد أعـجب ميـشيان صـاحب شركـة الاسطوانات المصرية الذي يتـعامل مـعه ديمتري نيكولا بصوت زنقار إعجاباً شديداً وسأله ـ بحضور ديمتري ـ بمن تراه قد تأثر. فأجاب زنقار بأنه تأثر للغاية بصوت المطربة الـسودانية رابحة التي اشتهرت بـ «رابحة التُّمْ تُمْ» وهو إيقـاع سوداني معـروف اشتهرت بتـغليب استخـدامه في غنائها في العاصمة.

وعندما لبّى ميشيان دعوة ديمتري لزيارة السودان حرص على زيارة رابحة التُّم تُمْ والاستماع لغنائها. وعرض عليها ان تلحق به في مصر ليعبئ بعض اغنياتها في أسطوانات. وأغراهـا بمئتي جنيه، لكنهـا تمسكت بالرفض بدعوى أنـها «لن ترخص نفسـها لكل من يطلب كوب شـاي بقرشين في المقـهى ليستـمتع باغنياتهـا»! وذكر ديمتري نيكولا ان المطربة عائشة الفلاتية كانت تزور صديقتها رابحة عندما قام هو وميشـيان بزيارتها. فالتـفتت رابحة، مُشـيرةً الى صديقتـها عائشة، وقالـت للسيد ميشيان: خذها معك. فكان ذلك سبباً في سفر السيدة عائشة الفلاتية الى مصر!

وقد اطلـعت على دفاتر مكتـبة البـازار فرأيت فـيها خطابـات من مختلـف بقاع السودان النائيـة يطلب أصحابها الجـديد من الاسطوانات. بل عثرت بين أضـابيرها على الخطاب الذي ارفـقت معه أول حـوالة ماليـة للمطرب عبـدالله الماحي في بلدة

كبـوشيــة. وقد تفنن صــاحب المكتبــة في الدعاية لاسطواناته فـأسبغ الألقـاب على المطربين. وكان يطبع دواوين الشعراء الغنائيين. وكان يصــدر طبعات خاصة تحوي أحدث الانتاج من الأغاني السودانيــة. واستمرت المكتبة بفروعهـا المختلفة حتى عام 1955 عندما أصرّ الإداريون البـريطانيون على إغلاقهـا بدعوى أنها تلعب دوراً في إذكاء مـشاعـر الاتحاديين المنادين بوحدة وادي الـنيل ضد الوجود البـريطاني في السودان.

وبعد إغلاق المكتـبة عمل صاحبهـا صرّافاً مع التاجر اليوناني بابا كـوستا. لكن معاملته لديمتري تــغيرت بعدما لاحظ ضمن بريد متجره خطابـاً معنوناً الى «محمد ديمتري نيكولا». ولهـذا الاسم قصة. فعـندما ولد ديمتري العام 1905 سـمّاه أبوه بهذا الاسم اليـوناني، لكن والدته السودانية أصرت على ان تسـميه «محـمداً». وقد أسلم ديمتري بالفعل في الســتينات. لكن باباكوستا شــعر بأنه لن يثق في «يوناني مسلم»! فصرفه عن العمل معه. فـذهب محمد ديمتري يشكوه لدى الرئيس اسماعل الأزهري الذي تعاطف معه، وكتب له كتاباً الى وزيـر الاعلام لتعيينه موظفاً بالسلك الكتابي. وظل يعـمل موظفاً بقسم البـرامج في التلفزيون 26 عاماً حـتى أحيل على التقاعد.

سـألتُـه: هل أضـعف ظهـور المطربين الذين يعـتـمـدون في أدائهم على الآلات الموسيقية كأحمد المصطفى وعثمان حسين وغـيرهما انتشار أغنية الحقيبة. فأجابني أن مبيعات مكتبته لم تتأثر بشيء من ذلك حتى إغلاقها.

ومـثل كل اليونانـيين ـ وربما ككل السودانـيين ايضاً ـ كـانت للسـيد ديمتـري صـولاته وجولاته في عـالم الجنس اللطيف. فـقـد تزوج العام 1935 من حـسناء يونانية، لكن والدته السودانية لم تطق وجودها مع ابنهـا فظلّت تضايقها حتى رأى والده ان الأفـضل إرجاعـها الى ذويهـا في اليونان. وجـرّب حظه ثانية مـع زوجة

سودانية، لكنها لم تنجب ففارقها بمعروف. ثم تزوج بعد ذلك من مطربة سودانية تسمى عائشة عبدالوهاب اشتهرت في الثلاثنيات بلقب «عاشة كديس». وكان ديمتري يطمع في أن يقنعها بأن توافق على تسجيل اسطوانات بصوتها، لكنها اقنعته بان يتزوجها أولاً. وأقام معها في حي ديم سعد بالخرطوم وانجب منها نفيسة وولداً لم يكتب له البقاء. وقال انه لما اكتشف عدم وفائها له طلّقها ليتزوج من زوجته الأخيرة التي لم يرزقه الله منها بولد. وظل ديمتري يحمل الجنسية اليونانية، وإن لم يبق فيه من اليونان شيء. فلم يكن المرء ليرى فيه سوى السوداني «الأغبش» المكافح في حر الخرطوم اللافح.

وبقي في داره الآيلة للسقوط في حي بانت الامدرماني العريق حيث ألفيته يعيش كفافاً بعد ان تقدم به العمر. وكان حتى وفاته وفياً لمكتبته ومخلفاتها التي ملأت غرف البيت وممراته. وما انفك أصحاب الوجد القديم يفدون الى داره لشراء اسطوانات العشرينات والثلاثينات والمجلات التي توقفت عن الصدور منذ عشرات السنوات. ومع ان محمد ديمتري كان قد طعن في السن إلا انه كان يندفع بعصاته كالشاب حين تطلب منه اسطوانات ومجلات قديمة.

بيد ان اسطوانات مطربي حقيبة الفن بيعت جميع نسخها العتيقة للاذاعة السودانية. ولم يكن قد بقي لديه حين زرته سوى عشر أسطوانات زاره أحد مقدمي برنامج «حقيبة الفن» من اذاعة ام درمان فاشتراها. ولا يدري ديمتري البازار أأخذها الرجل لنفسه ام لمكتبة الاذاعة. وتمسك بأنه صاحب الفضل في تطوير «ظروف» المغني السوداني. فهو أول من قدم اجراً للمطرب الذي كان يوصف في كل المجتمعات عهدئذ بأنه «صائع» و«صعلوك». ويقول ان أكثر الناس وفاءً له وتقديراً هو الرئيس الفريق ابراهيم عبود الذي كان كلما رآه أوقف موكبه ليلقي عليه التحية.

ويقول الناقد جمعة جابر في سفره القيم «الموسيقى السودانية ـ تراث ونقد وهوية»: «كانت مكتبة البازار السوداني من أوائل واضعي اللبنة الأولى لأهمية دور الناشر الموسيقي. وهو الدور الذي تثبته لنا الأمثلة أدناه والتي هي من جمع وطبع ونشر مكتبة البازار السوداني عام 1939. وهي النصوص الشعرية والمعلومات المرافقة لها من أسماء شعراء وملحنين ومطربين ونوع أغان وذلك ابان عصر الاسطوانات والفونغراف قبل ظهور الاذاعة والتفزيون». (ص 45).

ومن عجيب ما ذكره لي السيد ديمتري انه دأب على إهداء الإذاعة المصرية نسخا من كل اسطوانة جديدة كان ينتجها في القاهرة، واستمر في ذلك حتى إنشاء إذاعة أم درمان عام 1940. وأكد أنه استمر يقدم الى الاذاعة المصرية نسخاً من إنتاج مكتبته حتى توقفه عن ممارسة ذلك النشاط الانتاجي. ويفترض طبقا لتلك المعلومات أن اخوتنا في مكتبة الاذاعة المصرية يملكون إرشيفا جيداً وكاملاً يؤرخ لمرحلة مهمة من مراحل الأغنية السودانية، والله أعلم.

ومن أهم الأدوار التي قام بها صاحب البازار ومكتبته إقدامه على طباعة أول ديوان للشعر الغنائي في تاريخ السودان الحديث، وهو «ديوان السياحة النيلية في الأغاني السودانية للشاعر السوداني الشهير الشيخ أبو عثمان جقود»

وأثبت على غلافه ذي اللون الأزرق الذي اطلعت على نسخة نادرة منه في مكتبة معهد الدراسات الشرقية والإفريقية في لندن، بتوجيه من الفنان السوداني الكبير عثمان عبد الله وقيع الله، أنه «جمع والتزام مكتبة البازار السوداني لصاحبها نقولا ديمتري كاتيفانيدس» وتولت طبعه وتوزيعه في مصر مطبعة ومكتبة أمين عبد الرحمن بشارع خيرت بمصر. وتشير النسخة التي اطلع عليها المؤلف في لندن الى ان ديوان ابو عثمان جقود صدر العام1927.

□□□

أول أجر يتقاضاه مطرب سوداني!
حوالة بـ ١٥ جنيهاً للفنان عبد الله الماحي

عثر المؤلف ضمن أضابير مكتبة البازار السوداني على «الإيصال» الخاص بالحوالة البريدية التي أرسلها صاحب المكتبة الى الفنان عبد الله الماحي على عنوانه في قرية كبوشية ـ مسقط رأسه ـ على أن تصرف الحوالة في مكتب بريد مدينة شندي. وقد كانت الحوالة مشفوعة بالكلمة التالية:

الخرطوم في 1931/8/16

حضرة المحترم عبد الله الماحي مطرب السودان الوحيد ـ كبوشية

بعد التحية..

نعرّفكم أن الأسطوانات الجديدة وصلتنا وهي «مرة مرة يانسيم السحر» و«منظر شي بديع». وهي أسطوانات جميلة جداً وقد أبدعت فيها كل الابداع وصحيح ليس في الإمكان أبدع مما كان ونحن نرى أن تعمل أنت من جهتكم على إذاعتها في بلدكم.

ثم مرسل لحضرتكم حوالة بوستة بمبلغ 15 جـ خمسة عشر جنيهاً حتى لا تظن أننا كنا نبخل عليك بشيء بل كان عذرنا صحيح من قلة نقدية معنا. وتاكد أنه كلما وجدنا نقدية معنا نرسل لك بدون أن تطلب انت لأن ذلك واجب علينا.

ولعلك تتمتع بصحة جيدة في الكبوشية.

المخلص

نقولا ديمتري كاتيفانيدس

وبما أن المعلومات الموثوقة تفيد بأن الرحلة الأولى التي نظمها البازار للفنان عبد الله الماحي تمت في عام 1929، في مـقابل 50 جنيهاً للمطرب و18 جنيـهاً لكل من معاونيه الثلاثة (وبينهم الشاعر محـمد علي عبدالله الأم الذي كان له شرف حضور أول تسجيل للغناء السوداني مع الفنان بشـير الرباطابي) فالأرجح أن الحوالة التي نتحـدث عنها هنا تمثل ثاني أجـر يتلقاه مطرب سوداني، ولـكننا اعتبـرناه أول أجر لوجود الوثيقـة، ولانعدام ما يضاهيها قـيمة توثيقاً يتـصلان بالرحلة الأولي المشار إليها.

□□□

ـ **1884**: دخول الموسيقى السردارية (الطبول والأبواق) للسودان.

ـ **1888**: تكوين موسيقى الأورط (15 أورطة، 8 مصرية و7 سودانية، ظلت تعمل حتى تسريحها العام 1948).

ـ **1890**: مولد الشاعر صالح عبد السيد الشهير بـ «أبو صلاح»، في حي الموردة، في مدينة أم درمان.

ـ **1894**: ولد الشاعر ابرهيم أحمد بابكر العبادي (شهرته ابراهيم العبادي) في حي العبابدة في أم درمان.

ـ **1900**: رأى الشاعر والملحن والمغني عمر البنّا النور في حي ودّ البنّا في أم درمان.

ـ **1901**: مولد الفنان الأمين برهان.

ـ **1905**: مولد ديميتري نيقولا كاتيفانيديس الشهير بديميتري البازار في المديرية الشمالية، صاحب مكتبة البازار السوداني ومتعهد انتاج وتوزيع الاسطوانات، وأول من احتكر مطرباً (عبد الله الماحي) وأول من دفع أجراً لفنان (عبد الله الماحي) نظير تسجيل عمل فني غنائي.

ـ **1909**: ولد الشاعر محمد بشير عتيق في حي أبو روف بأم درمان.

ـ **1910**: ربما ولد الفنان ابراهيم الكاشف في هذا العام أو العام الذي تلاه. وكان يقول حين يسأل عن تاريخ ميلاده إنه ولد بعد العام 1910! (فؤاد عمر، ذكريات مع الفن السوداني، ص 58)

ـ **1884**: دخول الموسيقى السردارية (الطبول والأبواق) للسودان.

ـ **1888**: تكوين موسيقى الأورط (15 أورطة، 8 مصرية و7 سودانية، ظلت تعمل حتى تسريحها العام 1948).

ـ **1890**: مولد الشاعر صالح عبد السيد الشهير بـ «أبو صلاح»، في حي الموردة، في مدينة أم درمان.

ـ **1894**: ولد الشاعر ابرهيم أحمد بابكر العبادي (شهرته ابراهيم العبادي) في حي العبابدة في أم درمان.

ـ **1900**: رأى الشاعر والملحن والمغني عمر البنّا النور في حي ودّ البنّا في أم درمان.

ـ **1901**: مولد الفنان الأمين برهان.

ـ **1905**: مولد ديميتري نيقولا كاتيفانيديس الشهير بديميتري البازار في المديرية الشمالية، صاحب مكتبة البازار السوداني ومتعهد انتاج وتوزيع الاسطوانات، وأول من احتكر مطرباً (عبد الله الماحي) وأول من دفع أجراً لفنان (عبد الله الماحي) نظير تسجيل عمل فني غنائي.

ـ **1909**: ولد الشاعر محمد بشير عتيق في حي أبو روف بأم درمان.

ـ **1910**: ربما ولد الفنان ابراهيم الكاشف في هذا العام أو العام الذي تلاه. وكان يقول حين يسأل عن تاريخ ميلاده إنه ولد بعد العام 1910! (فؤاد عمر [illegible] مع الفن السوداني، ص 58)

- **1919/1920**: الليلة التي رأت مولد الأغنيـة «الحقيبية» الحـديثة في السودان. في حفل زواج التاجر الشيخ بشير الشيخ في أم درمان.

- **1920**: يعتـقد أن العـود دخل السودان هذا العـام، حسب ترجـيح الموسيـقار اسماعيل عبد المعين.

- **1921**: اكتـوبر/تشرين الاول: مولد المطرب عـبد العزيز محـمد داود في بربر (شمال السودان).

مولد الفنان حسن محمد عطية الريّح الشهير بـ «حسن عطية» المكنّى «أبو علي».

- **1922**: يرجح الاذاعي المصـري الاستـاذ فؤاد عـمـر أن تكون الفنانة عائشـة الفلاتيـة ولدت هذا العام. (راجع كتـابه: ذكريات مع الفن السـوداني، ط 1، القاهرة 1994).

- **1923**:

- تكوين اول لجنة من الشـعراء والمطـربين لدراسة ترقـية الأغـاني السودانيـة والنهوض بها، وقـد ضمت مجموعة منهـا الشاعر ابراهيم العبادي، والفنان مـحمد احمـد سرور، حسبـما افـاد الشاعـر الملحن الممثـل السر احـمد قدور («اسـاتذة وتلاميذ»، صحيفة الخرطوم (القاهرة)، العدد 979، 4 سبتمبر/ايلول 1995).

- مولد الشاعر محمد عوض الكريم القرشي في الابيض (غرب السـودان)، حسـبما افـاد في ذكرياته التي بثتهـا إذاعة ركن السودان التـابعة لشـبكة الإذاعة المصرية في عام 1969.

- **1924**:

- مولد الفنان عثمان الشفيع في شندي (شمال السودان).

مولد عازف الكمان بدر التهامي في واد مدني (وسط السودان).

● 1925:

- بدء نشاط أول مدرسة نظامية لتعليم موسيقى الأورط السودانية.

- إنشاء فرقة موسيقى القوات السودانية وموسيقى الحدود.

- 1926/11/24: ولد العازف الملحن علاء الدين حمزة طه في حي الموردة في أم درمان.

● 1928:

- إنتاج أول اسطوانة سودانية في القاهرة بصوت الفنان بشير الرباطابي.

في 1928/6/3 ولد الشاعر الصحافي حسين عثمان منصور في الخرطوم.

● 1929:

- مولد الملحن وعازف العود برعي محمد دفع الله في الأبيِّض (غرب السودان).

- استخدم الفنان محمد أحمد سرور آلة الرّق للمرة الأولى في الغناء السوداني، وذلك في حفلة زواج الطاهر أحمد عبد الله والد المحامي عبد الحليم الطاهر واخوانه (الطيب وابراهيم ومحمد وبشرى والتجاني وعبد العزيز)، خسبما أفاد الشاعر عبد الله محمد زين نقلاً عن خاله علي حسن جمعة.

● 1930:

- ولد عازف الكمان البروفسور الماحي اسماعيل في الابيض (غرب السودان).

● 1931: 1931/8/16:

- تاريخ تحويل أول أجر يتقاضاه مطرب سوداني نظير غنائه، إذ حول ديميتري البازار مبلغ 15 جنيهاً سودانـياً من مكتب بريد الخرطوم الى الفنان عبد الله الماحي في مسـقط رأسه مدينة كـبوشيـة، على أن تصرف الحوالة من مكـتب بريد مدينة شندي.

• 1932:

1932/6/26: وفاة فنان الشعب الشاعر خليل فرح بدري.

1932/7/19: مولد الفنــان محمــد عثمــان حسن وردي في قــرية صواردة في شمال السودان.

• 1933:

ـ ولد نقيب الفــنانين وعازف الكمان علي مــيرغني في الخــرطوم. وقد خلف في رئاسة نقابة الفنانين زميله الفنان محمد عثمان وردي.

ـ مولد المطرب ابراهيم عوض عبد المجيد في حي العرب في أم درمان.

• 1935:

ـ مولد الفنان الملحن العاقب محمد حسن في جزيرة توتي.

ـ مولد العوّاد الملحن بشير عباس بشير في حلفاية الملوك في الخرطوم بحري.

ولد الشاعــر صلاح أحمــد ابراهيم صاحب دواوين «غــابة الآبنوس» (دار بيروت 1960، دار اديفرا، باريــس1992)، و«غضبة الهبباي» (دار الثقافة، بيروت 1965)، ومحاكمة الشاعر للجائـر» (الخرطوم 1985). خلدته في عالم الغناء قصيدتاه «الطير المهاجر» تلحين وغناء محمد وردي، و«يا مريّا» تلحين وغناء حمد الرّيّح.

• 1936:

تكوين اول فرقة موسيقية سودانية محترفة على يد المطرب ابراهيم الكاشف.

• 1940:

ـ ابريل/نيسان: افتتاح الاذاعة السودانية.

• 1941:

ـ مارس/اذار: وفاة الشاعر احمد عبد الرحيم العمري.

ـ أبريل/نيسان مولد المطرب حمد الريح علي في جزيرة توتي.

• 1943:

ـ مولد الفنانة آمنة خيري الشهيرة بمنى الخير في حي بري (شرق الخرطوم).

ـ أول لقاء بين الموسيقار برعي محمد دفع الله والمطرب عبد العزيز محمد داود في حي الموردة بأم درمان.

ـ المطرب عثمان الشفيع يصدح للمرة الاولى على أثير إذاعة أم درمان.

• 1944

ـ مايو/أيار: اللقاء الأول بين الفنان عثمان الشفيع والشاعر الملحن محمد عوض الكريم القرشي في مدينة الأبيض بدعوة من الأخير.

• 1945:

ـ 29 سبتمبر/ايلول: وفاة الفنان الأمين برهان. وقد أحيت ذكراه الإذاعة السودانية، في حلقة من برنامج «حقيبة الفن»، قدمها الإذاعي السر محمد عوض، وبثت في 1972/9/29، بعد مرور 27 عاماً على رحيله. وأعيد بث الحلقة في البرنامج المذكور نفسه، بعدما تولى تقديمه عوض بابكر، وبثت في 1999/9/28، بعد مرور 54 عاماً على غياب برهان.

ـ مولد الفنانين الكبار ابرهيم موسى أبا في الأبيِّض (غرب السودان)، ومحمد الأمين في ود مدني (وسط السودان)، وعبد القادر سالم في الدلنج (جنوب كردفان).

• 1946:

ـ تغيير الاسم الى «موسيقى الحدود» لمدة شهرين ثم أطلق عليها «موسيقى قوة دفاع السودان».

ـ 13 يونيو / حزيران: وفاة عميد الفن السوداني الحاج محمد أحمد سرور في أريتريا حيث دفن في مقبرة المسلمين في أسمرا.

- 1946/11/24:

- ولد المطرب عثمان مصطفى سليمان في ضاحية الرميلة (جنوب الخرطوم).

- إلتحق العازفان علي مكي (عود) ويوسف الشيخ (عود ثم كمان) والفنان التاج مصطفى بالفرقة الموسيقية للإذاعة.

- مولد الشاعر الصحافي فضل الله محمد في مدينة واد مدني.

● 1947:

- 6 يناير/كانون الثاني: رحيل كروان السودان عبد الكريم عبد الله مختار الشهير بـ «كرومة».

- مولد المطرب ابو عركي البخيت في ود مدني (وسط السودان).

- اكتوبر/تشرين الاول: وفاة الفنان فضل المولى زنقار مغدوراً.

- مولد الفنان عثمان الأطرش في مدينة الحاج عبد الله. بدأ امتهان الغناء في 1969، واجيز صوته العام 1976. وبزغ نجمه خلال فعاليات مهرجان الثقافة الثاني الذي اقيم خلال الفترة 12 الى 22 فبراير/ شباط 1979.

● 1950/1951:

- أول وآخر إضراب من نوعه قام به المطربون ضد سياسات الإذاعة السودانية. وقد أسفر عن إعتماد مطربين جدد منهم رمضان حسن ومحجوب عثمان.

● 1951:

- عودة المطرب سيد خليفة الى الوطن بعد إكمال دراسته الموسيقية في مصر وانضمامه الى الأسرة الفنية.

● 1952:

- تخرج الفنان الاستاذ اسماعيل عبد المعين في معهد فؤاد للموسيقى العربية في القاهرة.

ـ تعيين الموسـيقار الملحن عـلاء الدين حمزة رئيـساً للفرقة المـوسيقيـة للإذاعة السودانية.

● 1953:

ـ دخول الفنانين صلاح محمد عيسى وابراهيم عوض الإذاعة السودانية.

ـ مولد الفنان مصطفى سـيد أحمد المقبـول في بلدة ود سلفاب وسط السودان. وقـد أجيـز صوته في 6 مـارس / آذار 1978. وبرز باعـتبـاره الفائز الثـالث في منافسات الواعـدين في مهرجان الثقـافة الثاني في فبراير / شـباط 1979، بأغنية «الشجن الاليم» من نظم صلاح حاج سعيـد وتلحين محمد سراج الدين عباس. ترك مصطفى تاثيراً كبيراً في فن الغناء الحديث قبل وفاته في منتصف التسعينات.

● 1954:

ـ 18 نوفمـبر/تشرين الثاني : بثت مـساء هذا اليوم السـبت الحلقة الأولى في برنامج « من حقيبة الفن» الذي أعده وقدمه صلاح احمد محمد صالح.

ـ افتـتاح الاستـديو الخاص بإذاعـة ركن السودان المصرية فـي حي المقرن في الخرطوم. وكـانت المطربة فـاطمة الحاج أول من سـجل أغنيات هـناك بعد تشـغيل الأستديو التابع رسمياً للسفارة المصرية.

ـ مولد الفـنان محمـود تاور في مدينة بارا في كـردفان (غـرب السودان). برز نجمـاً إثر فوزه بـالمرتبة الاولى في «ليلة الواعـدين» التي أقيـمت ضمـن فعالـيات مهـرجان الثـقافـة الثاني في 1979. وقـد احتـضنه الملحن الموسيـقي محـمد آدم المنصوري، وبعد نجـاحه وشهرته آثر الهـجرة الى المملكة العربية السـعودية حيث أصدر في 1997 البوماً تضمن باقة من أغنياته.

● 1956:

ـ تغييـر اسـم «موسيقى قوة دفاع السـودان» لتصبح إثر الإستقلال «مـوسيقى الجيش».

- تخرج الفنان اسماعيل عبد المعين في المعهد العالي للموسيقى في باريس ليكون أول سوداني ينال تحصيلاً عالياً في علوم الموسيقى.

- صدور مجلة «الصباح الجديد» لصاحبها ورئيس تحريرها الشاعر حسين عثمان منصور.

- مايو/ايار: وفاة الفنان الشاب عمر احمد.

- يونيو/حزيران: وفاة أول عازف كمان في السودان السر عبد الله.

- **1957:**

- فبراير/ شباط: تقديم أول حلقة في برنامج «حبابك عشرة» الذي قدمه فؤاد عمر من إذاعة ركن السودان.

- 7/19: دخول المطرب الملحن محمد وردي الاذاعة لتسجيل أول عمل غنائي خاص به (اغنية ياطير ياطاير، تلحين خليل أحمد).

- **1959:**

- ديسمبر/كانون الاول: تسيير اضخم واطول رحلة فنية في تاريخ السودان من مبنى الإذاعة في ام درمان الى مختلف اصقاع الجنوب السوداني برئاسة المراقب العام (المدير) للإذاعة محمد عبد الرحمن خانجي، ومدير المسرح القومي محمد خير عثمان، ضمت البعثة، التي كان وراء قرار إيفادها وزير الاستعلامات (الاعلام) اللواء محمد طلعت فريد، المطربين حسن عطية وصلاح بن البادية وصلاح محمد عيسى ومحمد احمد عوض والمطرب السر احمد قدور واسماعيل خورشيد ومحمود سراج ابو قبورة والمونولوجيست عثمان بابل والراقصين مامبو وابراهيم الربكانو. وصاحبت الوفد فرقة موسيقى الاذاعة بقيادة الموسيقار بشير عباس، وفرقة موسيقى الجيش بقيادة الضابط عوض محمود. وانضم الى الوفد في ياي الفنان يوسف فتاكي صاحب اغنية «ياي بلادنا وكلنا اخوان». مكث الوفد اسبوعاً في كل من واو وجوبا وملكال.

- ديسمبر/كانون الاول : وفاة الفنانة فاطمة الحاج.

- **1960:**

- الحكومة السودانية تبتعث ضابط الموسيقى في الإذاعة برعي محمد دفع الله للدراسة في لندن على نفقة منظمة اليونسكو لمدة عام.

- مولد فرقة الفنان شرحبيل أحمد لموسيقى الجاز. وكان أبرز أعضائها عازف الأكورديون والجيتار الدكتور علي نور الجليل عبد الرحمن الذي أضحى من أشهر أطباء جراحة القلب في بريطانيا.

- 8 يناير/كانون الثاني: وفاة الشاعر مصطفى بطران.

- **1963:**

- وفاة الشاعر صالح عبد السيد (أبو صلاح).

- ابريل/نيسان 1964: رحيل الفنان محمد ودّ الفكي الذي ينسب إليه الفضل في تطوير شكل الأغنية قبل انبلاج فترة حداثتها «الحقيبية».

- أغسطس/آب 1968: غياب الفنان عثمان ألمو الذي كانت له محاولات جزئية في تطوير الأغنية اعتماداً على تنويع الايقاع والإفادة من أشكال أغنية الجاز الاميركية.

- **1969:**

- إنشاء سلاح الموسيقى التابع للقوات المسلحة بقيادة البكباشي جعفر فضل المولى التوم.

- **1969/8/21:**

- غيب الموت فنان السودان ابراهيم الكاشف.

- يونيو/حزيران: وفاة الشاعر الكبير محمد عوض الكريم القرشي.

• 1971/7/23:

ـ اعتـقال الفنانين مـحمد وردي ومـحمد الأمين والمذيع ذو النـون بشرى وفني التـسجـيل عطيـة الفكي إثر فـشل إنقـلاب الرائد (الشـيـوعي) هاشم العطا، وذلك لمشاركـتهم في ندوة إذاعيـة ساندت التغـيير الانقلابـي. وتقرر على الاثر وقف بث أغنيات وردي ومحمد الأمين لفترة زادت على 8 أشهر.

• 1974:

ـ استـقال البروفـسور الماحي اسمـاعيل من عـمادة معـهد الموسيـقى والمسرح السوداني إثـر خلاف مع سلطات حكومـة الرئيس جعـفر نميري التـي أصرت على استقدام أساتذة موسيقى من كـوريا لتدريس أصول الموسيقى للطلبة. وعاد الماحي على الاثر الى ألمانيا حيث عـمل في قسم الموسيقى الافريقيـة في اذاعة صوت ألمانيا (دوتش فيلا) حتى تقاعده في مستهل التسعينات.

ـ في 24 فبراير/شباط توفـيت الفنانة عائشة الفلاتية نتيجة مـضاعفات مرض السكري.

• 1975:

ـ الحكومة السودانيـة تبتعث الموسيـقار برعي محمد دفع الله الـى مصر لتلقي مزيد من الدراسات في الموسيقى، وأوفدت معه لـلغرض نفسه المطرب الثاقب محمد حسن وعازف الكمان مـحمد عبدالله أبكر (محمدية) وعـازف الاكورديون الملحن عبد اللطيف خضر.

ـ انتاج اول اسطوانة سـودانية (ال.اب) في الولايات المتحـدة باصوات المطربين عبد العزيز محمد داود وبرعي محمد دفع الله وعبد الكريم الكابلي واحمد المصطفى. انتجها ادوارد كاتشيان، وهو صحافي ارمني سبق أن عمل في السودان، وانتقل الى نيويورك حيث عمل في مقر منظمة الامم المتـحدة، مراسلاً لوكالـة السودان للأنباء

وصحيفة الاهرام القاهرية. وقد أعد المعلومات الخاصة بالاغنيات وترجمها الدكتور حسن أبشر الطيب وعثمان أحمد حسن الكِد الذي كان ملحقاً ثقافياً بسفارة السودان في واشنطن.

- تسجيل أغنية الود للشاعر عمر الطيب الدوش، تلحين وغناء الفنان محمد وردي، في القاهرة. قام بتوزيعها موسيقياً الموسيقار اليوناني الأصل المصري المولد أندريه رايدر. وهي أول أغنية سودانية توّزع وتنفذ موسيقياً على نفقة ملحنها ومؤديها على يد موسيقي أجنبي.

- يوليو/تموز: رحيل الشاعر الغنائي الخطاط صاوي عبد الكافي. من أشهر قصائده الغنائية «أمير الحسن» للفنان محمد وردي. وقد اختارها وردي عنواناً لالبوم أصدره في مارس/آذار 1998 في القاهرة، وحقق نجاحاً ذكرت مجلة «الوسط» الصادرة في لندن أنه تأتى على الرغم من أن عمر الأغنية تجاوز 30 عاماً.

- **1976:**

- 1976/8/24: وفاة الشاعر المؤلف المسرحي سيد عبد العزيز الذي يعد أحد رواد الغناء الحديث والمسرح في السودان.

- 1976/8/23: غياب المطرب حسن سليمان (الهاوي) أبرز مؤسسي اتحاد الفنانين السودانيين للغناء والموسيقى.

- 26 او 28 او 1976/8/29: رحيل عازف العود بشير عمر (الشباب).

- 1976/8/31: وفاة عازف الكمان رابح حسن.

- **1978:**

- مايو / أيار: وفاة مدير وزارة الاستعلامات السابق محمد عامر بشير فوراوي. وغياب المراقب العام السابق للإذاعة السودانية متولي عيد.

- 10/23: رحيل الفنان رمضان حسن.

• 1979:

ـ 5 يناير / كانون الثاني: رحيل الأستاذ خاطر أبو بكر المراقب العام للأذاعة والمدير العام لمصلحة الاستعلامات (الاعلام).

ـ 9/29: توفي اليوم العقيد احمد مرجان، أول من سودن وظيفة قائد قيادة الموسيقى العسكرية، وأول من دوّن السلام الجمهوري السوداني.

• 1979ـ 1980:

ـ 1/8/1979 او 1980: وفاة الفنان عوض الجاك.

ـ 26 يناير /كانون الثاني 1980: غياب المطربة منى الخير.

• 1981:

ـ يوليو/تموز: رحيل الشاعر والمؤلف المسرحي الكبير ابراهيم العبادي.

• 1982:

ـ وفاة الشاعر محمد ود الرضي.

ـ • 17/2/1982:

ـ وفاة الشاعر الغنائي اسماعيل حسن «ودْ حدّ الزين». عاد الى الخرطوم في عام 1954 بعد إجازته في علوم الزراعة بالمعاهد المصرية. سبقته الى المستمعين كلمات أغنيته «سلمى» التي لحنها علاء الدين حمزة، وغنى بها المطرب حسن سليمان (الهاوي). تعرف الى الملحن خليل أحمد وكتب له مجموعة من الأغنيات الخفيفة (الكسرات) التي كان معظمها من نصيب المطرب عثمان حسين. وأقبل على اداء اشعاره الغنائية عدد من المطربين، منهم منى الخير والتجاني مختار ومحمد وردي والتاج مصطفى. وكانت البداية الغنائية للمطرب محمد وردي بقصيدتين لاسماعيل حسن، هما «ياطير ياطاير» و«الليلة يا سمراء» وشكل ثنائياً متجانساً مع المطرب وردي على مدى عقود. ويعتبر من ابرز شعراء الغناء في السودان.

● 1983:

- فبراير/ شباط: وفاة الفنان عبد الرحيم الأمين.

- 2/15: رحيل الفنان أحمد حسن جمعة.

● 1984:

- طلبت حكومة الرئيس جعفر نميري من البروفسور الماحي اسماعيل العودة الى البلاد من ألمانيا حيث يعمل ليعيد تنظيم معهد الموسيقيي والمسرح.

- 1984/1/1: بدء بث إذاعة وادي النيل المصرية السودانية من القاهرة.

- فبراير /شباط: غياب الشاعر الفنان عبد المطلب أحمد عبد المطلب الشهير بـ «حدباي».

- 1984/5/28: وفاة الموسيقار اسماعيل عبد المعين الساعة الثانية ظهر اليوم في مستشفى الشعب في الخرطوم.

- 1984/8/4: رحيل المطرب عبد العزيز محمد داود. وقد سجل ظروف وفاته وآخر ساعاته ونكاته صديقه الأديب علي محمد علي الملك في كتابه «عبد العزيز أبو داود»، من منشورات دار جامعة الخرطوم للنشر.

● 1985:

- 27 يوليو /تموز 1985: وفاة الفنانين الكبيرين التجاني مختار وصالح الضي في حادث تسمم مؤسف في القاهرة.

● 1986:

- يناير/ كانون الثاني: وفاة الفنان رمضان زايد في مدينة واد مدني.

- يناير/ كانون الثاني: وفاة المربي الأديب الإذاعي محمد حجاز مدثر مقدم برنامج «ساعة صفاء» التلفزيوني.

- صدور أول أسطوانة (LP) سودانية في لندن.

- انتاج أول أسطوانة ليزر (قرص مدمج/كومباكت ديسك) لمطرب سوداني تحت عنوان «أغنيات من السودان» (وحوت أغنيات للمطربين عبد القادر سالم محمد جبارة وعبد العزيز المبارك)، أنتجتها شركة «ويرلد سيركويت» في لندن.

- وفاة الشاعر عبيد عبد الرحمن.

- 1986/8/4: توفي اليوم المطرب ميرغني المامون.

- **1989:**

- 1989/6/16: رحيل محمد ديميتري البازار صاحب مكتبة البازار السوداني التي تعهدت انتاج أول أسطوانة غنائية سودانية في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين.

- 1989/6/18: وفاة الشاعر المطرب عمر محمد عمر البنا.

- 1989/7/8: وفاة المطرب الممثل عبد العزيز العميري. دهمته آلام مبرحة، لكن الشرطي رفض السماح له بالوصول الى المستشفى بدعوى تنفيذ حظر التجول، في اليوم الخامس بعد الانقلاب العسكري الذي وقع العام 1989. عمل مخرجاً بالتلفزة السودانية بعد تخرجه في معهد الموسيقى والمسرح. وقدم برنامج «محطة التلفزيون الاهلية» الذي فتح أبواب الشهرة أمام معظم الممثلين الكوميديين الذين ظهروا أواسط الثمانينات. وقدم عدداً من أغنياته في برامج إذاعية وتلفزيونية.

- **1991:**

- 1991/1/15: وفاة الفنان الشعبي خلف الله حمد.

- 1991/1/25: غياب القدم شرطة عبد القادر عبد الرحمن أحد أبرز الموسيقيين العسكريين في السودان.

- 1991/4/28: وفاة الشاعر الملحن عبد الرحمن الريح.

● 1992:

ـ رحيل المقدم عوض محمود الموسيقي العسكري ومؤلف كتاب «الموسيقى العسكرية قديماً وحديثاً» الذي صدر العام 1993 بعدما أعده للنشر تلميذه الوفي النقيب علي يعقوب كباشي.

ـ غاب الفنان «الحقيبي» أحمد يوسف. عمل مطرباً مساعداً في عدد من فرق مطربي «حقيبة الفن». نزح الى الخرطوم في مطلع خمسينات القرن العشرين. استقطبه عوض شمبات ليكوّن ثنائياً معه، إثر إختلافه مع شريكه الأساسي (إبراهيم شمبات). وعمل مساعداً (كورس) للفرقتين اللتين اضطلعتا بتوثيق تراث «حقيبة الفن» بشكله الأصلي، وهما فرقتا «أولاد الموردة» و«ميرغني المأمون وأحمد حسن جمعة». سجل عدداً من أغنيات «الحقيبة» للإذاعة السودانية.

ـ 16/5/1992: وفاة الشاعر محمد بشير عتيق.

ـ 13/6/1992: رحيل الفنان محمد أحمد عوض مُجدد أساليب الغناء التي خلفها مؤسسو مدرسة «حقيبة الفن».

● 1993

ـ 3/4/1993: انتقل الى رحمة الله في جدة بالمملكة العربية السعودية الفنان السوداني عبد العظيم عبد الله حركة. وفي اليوم نفسه أعلنت وفاة المطرب الشعبي النعام آدم في مستشفى القوات المسلحة في أم درمان.

ـ 20/4/1993: في الثالثة بعد ظهر اليوم أسلم مطرب السودان الكبير حسن محمد عطية الروح الى بارئها.

ـ 17/5/1993: توفي في أحد مستشفيات باريس الشاعر صلاح أحمد إبراهيم.

• 1994:

- 11 نوفمبر 1994: اغتيال الفنان خوجلي عثمان في دار اتحاد الفنانين للغناء والموسيقى في أم درمان على يد شخص وصفته السلطات بأنه معتوه. أثار الحادث غضباً شديداً وجدلاً حول مدى مسؤولية الحكومة السودانية عنه. وقد دافع عن موقفها وزيرا الاعلام والثقافة عبد الباسط صالح سبدرات والتعليم العالي ابراهيم أحمد عمر. أصيب في هذا الحادث الغادر الفنان عبد القادر سالم.

- 1994: وفاة الصحافي الكاتب قرشي محمد حسن. وهو شاعر غنائي متميز، عمل رئيساً لتحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح. وابتكر برنامج «أدب المدائح» الاذاعي الذي كان أول تنبيه الى هذا الأدب والغناء الرفيع. ترك عدداً من المؤلفات تحفل بها مكتبة الدراسات السودانية.

• 1995:

- اكتوبر/تشرين الاول 1995: وفاة المطرب الملحن ابرهيم موسى الشهير بـ «أبا».

• 1996

- يوليو/تموز 1996: قررت السلطات البريطانية منح المطرب السوداني محمد عثمان وردي حق اللجوء السياسي ووثيقة سفر خاصة تتيح له التنقل بين مختلف بلدان العالم

- سبتمبر/أيلول 1996: وفاة عازف الكمان محمد الطيب آدم مدير دار اتحاد الفنانين في أم درمان وعضو الفرقة الموسيقية لهيئتي الاذاعة والتلفزيون. وقد توفي محمد الطيب اثناء زيارة كان يقوم بها للمملكة العربية السعودية.

- وفاة الفنان الطيب مهران الذي اعتزل الغناء بعد ظهوره ببضع سنوات. وقد سجل بضع اغنيات وجد بعضها رواجاً كتب لها الخلود في مسيرة الأغنية السودانية.

ـ 4 أكتوبر/تشرين الاول 1996: وفاة الفنان أحمد الجابري في أم درمان حيث شيعه جمع غفير الى مقبرة أحمد شرفي.

● 1997:

ـ 9 يناير/كانون الثاني: رحيل الشاعر حسين عثمان منصور في لندن وقد نقل جثمانه الى الخرطوم حيث ووري الثرى.

ـ 16 نوفمبر / تشرين الثاني: وفاة المطرب والممثل الكوميدي والمؤلف المسرحي عثمان حميدة عبد الله الذي اشتهر بلقب «تور الجر». وإضافة الى سجل أعماله لدى التلفزيون السوداني، فـإن ارشيف وحدة افلام السودان (السينما المتـجولة) عامر بآثاره التمثيلية السينمائية.

ـ انتقل الى رحمة الله هذا العام (1997) في المملكة العـربية السعودية الشاعر الغنائي خليفـة الصادق الذي ساهـمت قصائده الغنائيـة في رفد مسـيرة الغناء في عصره الذهبي.

● 1998:

ـ 15 يونيـو/ حزيران 1998: رحيـل الإذاعي محمـد خوجلي صـالحين المدير السابق للإذاعـة السودانية ووزير الاعلام فـي عهد الرئيسين جـعفر نميري وعـمر البشير. قـدم عدداً من البرامج الإذاعية التي أتاحت فرصـاً لبروز عدد من الأصوات التي صار لها شـأن كبير في عالم الفن الغنائي. ذهب صـالحين لينضمْ الى معزين لدفن جنازة في مقابر الخرطوم بحري، وعند وصوله لم تمهله المنية، إذ دهمته نوبة قلبية قاتلة وهو يهم بالنزول من سيارته، فلقي وجه ربه.

ـ 13 يوليو/تموز 1998: وفاة الفنان العاقب محمد حسن في ام درمان.

ـ 9 اكتوبر/ تشرين الاول 1998: غياب الشـاعر والمسرحي عمر الطيب الدوش في مدينة أم درمـان عن عمر ناهز الـ 50 عـاماً، قضـّاها حـافلة بالأحزان والمرارات والأحلام.

• 1999:

- 26 أبريل / نيسان 1999: وفاة الموسيقار الملحن العوّاد الأول في البلاد برعي محمد دفع الله. كان قد أصدر العام 1998 ألبوماً عنوانه «الوصية» (استديو المساء - الخرطوم) يتضمن أشهر مقطوعاته الموسيقية وموسيقى بعض أشهر الأغنيات التي لحنها.

- 1999/10/30:

- وفاة المطرب السوداني أحمد المصطفى الذي يعد من مؤسسي الغناء السوداني المعاصر.

• 2000:

- /2000/5: رحيل الشاعر الممثل المؤلف المسرحي إسماعيل خورشيد الذي قام بدور كبير في مسيرة الشعر الغنائي، خصوصاً في مستهل عهد الأغنية المعاصرة وخلال الفترة التي شهدت بدء بث الإذاعة السودانية.

- 2000/6/11: وفاة الفنان الرائد عبد الله الماحي عن عمر يناهز قرناً. وهو أول فنان غنائي يخوض تجربة تسجيل الغناء السوداني في اسطوانات في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين. وهو أيضاً أول فنان يتقاضى اجراً في مقابل مجهوده الإبداعي.

• 2001:

- 2001/3/22: توفي اليوم في ضاحية شمبات (الخرطوم بحري) الفنان السوداني خضر بشير بعد معاناة من المرض أقعدته طوال السنوات الأخيرة من عمره، كان خلالها مثالاً نادراً في الصبر والشجاعة واحتمال الآلام. كان له نهجه الخاص في التطريب، وأسلوبه الفريد في الأداء الصوتي. عاصر فترة الحقيبة،

وزامل شعراءها ومطربيها، وكان من الرواد السباقين الى تأسيس الأغنية السودانية بشكلها المعاصر. أدى الإعجاب بصوته الفريد الى وجود أكثر من مقلد له. وتبنى نهجه العام في الأداء المطرب السوداني النور الجيلاني، وإن بشكل مستقل.

ـ 2001/7/2: غيب الموت في العاصمة الأردنية عمّان مطرب السودان السيد علي محمد الخليفة الأمين الشهير بـ «سيد خليفة»، إثر مضاعفات مرضي القلب والسكري. كان مؤسسة بمفرده في نشر الغناء السوداني خارج حدود البلاد وتعريف الشعوب الاجنبية بفن الغناء السوداني وموسيقاه. ويعتبر مدرسة مستقلة في تفرد الصوت، وتاليف الألحان الخفيفة القصيرة.

ـ يوليو/تموز 2001م: غياب الموسيقار علاء الدين حمزة ووفاة الموسيقار أحمد حامد النقر.

• 2002م

ـ 2000/4/29: إنتقل الى رحمة الله في لندن الفريق شرطة ابراهيم أحمد عبد الكريم المهتم بتاريخ الغناء والموسيقى ومقدم برنامج «نسايم الليل» التلفزيوني.

ـ سبتمبر/ أيلول 2002: إجراء عملية زرع كلية ناجحة للفنان محمد عثمان وردي في دولة قطر.

ـ 2002/10/27:

ـ وفاة المطرب عبد المنعم حسيب في حادث مرور مؤسف بعد أقل من خمس سنوات من عودته الى البلاد بعد اغتراب استمر طويلاً في دولة الإمارات العربية المتحدة.

ـ اكتوبر 2002: رحيل المطرب محمد حسنين السيد بعد عودته الى أرض الوطن بعد اغتراب طويل في المملكة العربية السعودية.

الفهرس